UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00266218 7

Heft 109.

STUDIEN

ZUR

# DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

# NEUE STUDIEN ZUR EVANGELIENHANDSCHRIFT NR. 18

(«DES HL. BERNWARD EVANGELIENBUCH»)

## IM DOMSCHATZE ZU HILDESHEIM

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER BUCHMALEREI IM FRÜHEN MITTELALTER

VON

**HANNS HEINZ JOSTEN**

MIT EINER TEXTABBILDUNG NACH ZEICHNUNG UND SECHZEHN LICHTDRUCKEN NACH ORIGINALAUFNAHMEN DES VERFASSERS

ERWEITERTE AUSGABE DER GREIFSWALDER DISSERTATION 1909

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909

# Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Strassburg.

# Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Gesch. der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. M. 11 Taf. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12 —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. 1. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. M. 8 Tfln. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28 **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31 **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46 **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. 7. —

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. 20. —

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. **Gabelentz, Hans von der,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. 14. —

56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. 6. —

57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —

58. **Gottschewski, Adolf,** Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59. **Jacobsen, Emil,** Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. 20. —

60. **Ozzola, Leandro,** Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole 20. —

61. **Rothes, Walter,** Anfänge und Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei mit 46 Abbildungen auf 25 Tafeln. 10. —

62. **Schönermark, Gustav,** Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. 11. — Mit 100 Abbildungen. gebd. 12. —

63. **Hildebrandt, Edmund,** Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Mit 75 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. 15. —

*Unter der Presse:*

**Baum, Julius,** Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

**Pfretzschner, Ernst,** Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altröm. Bäder mit Literaturangaben. Mit 67 Abb. auf 10 Doppeltafeln in Lichtdruck.

**Pointner, A.,** Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Mit zahlr. Abbildungen.

**Ermers, Max,** Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln.

**Schwarzstein, Albert,** Eine Gebäudegruppe in Olympia. Mit Abbildungen.

**Schede, Martin,** Antikes Traufleisten-Ornament. Mit Abbildungen.

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

# NEUE STUDIEN ZUR
# EVANGELIENHANDSCHRIFT NR. 18

(«DES HL. BERNWARD EVANGELIENBUCH»)

IM DOMSCHATZE ZU HILDESHEIM

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
109. HEFT.

# NEUE STUDIEN
## ZUR
# EVANGELIENHANDSCHRIFT NR. 18
(«DES HL. BERNWARD EVANGELIENBUCH»)
## IM DOMSCHATZE ZU HILDESHEIM

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER BUCHMALEREI
IM FRÜHEN MITTELALTER

VON

**HANNS HEINZ JOSTEN**

MIT EINER TEXTABBILDUNG NACH ZEICHNUNG UND SECHZEHN LICHTDRUCKEN NACH ORIGINALAUFNAHMEN DES VERFASSERS

ERWEITERTE AUSGABE DER GREIFSWALDER DISSERTATION 1909

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909

ND
LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
1103090

MEINEN ELTERN

IN DANKBARER LIEBE ZUGEEIGNET!

DER VERFASSER.

# VORWORT.

*Eine in der Literatur über die im Hildesheimer Domschatze aufbewahrten Handschriften aus der Zeit Bernwards bestehende Unklarheit, die mir bei der Vorbereitung auf einen Besuch Hildesheims auffiel, veranlaßte mich, die Handschriften wiederholt eingehend zu untersuchen. Dabei ergab sich eine Reihe völlig neuer Gesichtspunkte, deren Weiterverfolgung zu der vorliegenden Arbeit führte. Es stand mir dabei, als bei meiner ersten, natürlich keine Erfahrung und keine umfangreiche Kenntnis der Denkmäler der mittelalterlichen Buchmalerei zur Verfügung. Manches wird daher vielleicht der Erfahrene vermissen. Gleichwohl hoffe ich, die Forschung über die Hildesheimer Buchmalerei einen, wenn auch kleinen Schritt gefördert zu haben.*

*Es sei mir gestattet, auch an dieser Stelle dem hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Adolf Bertram von Hildesheim, dessen gütige Erlaubnis mir die Einsicht der Handschriften ermöglichte, wie Herrn Professor Dr. Johannes Ficker in Straßburg, meinem liebenswürdigen Lehrer, der mir manchen wertvollen Fingerzeig gab, Herrn Gerhard Gietmann in Valkenburg und Herrn Stephan Beissel in Luxemburg, die mit stetem Interesse und größter Hilfsbereitschaft die Entstehung der Arbeit verfolgten, ferner Herrn Professor Dr. Wilhelm Voege in Freiburg i. B., der mir freundlichst eine Reihe von Photographien zur Verfügung stellte, meinen ergebensten Dank auszusprechen.*

*Krefeld, im Januar 1909.*

HANNS HEINZ JOSTEN.

# LITERATURNACHWEIS.


Adahandschrift, die Trierer: bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. VI. Leipzig 1889.

Beissel, Stephan. Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen. Mit XXVI unveränderlichen Lichtdrucktafeln. Hildesheim 1891.

Desgleichen. Zweite Ausgabe. Mit V Tafeln herausgegeben von G. Schrader und F. Koch. Hildesheim 1891.

Beissel, Stephan. Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Mit XI Lichtdrucktafeln und 57 Textillustrationen. Hildesheim 1895.

Beissel, Stephan. Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala. Erweiterter Sonderabzug aus der Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf 1898.

Beissel, Stephan. Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Ergänzungshefte der «Stimmen aus Maria-Laach» 92 und 93. Freiburg i. B. 1906.

Beissel, Stephan. Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches. Zur Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Ergänzungshefte der «Stimmen aus Maria-Laach» 96. Freiburg i. B. 1907.

Braun, Edmund. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft IX Trier 1896.

Byzantinische Zeitschrift herausgegeben von Krumbacher. Leipzig. XI. 1902. XII. 1903. XIII. 1904.

Daniel. Thesaurus hymnologicus sive hymnorum, canticorum, sequentiarum collectio completa. Leipzig und Halle 1841—1856.

Delisle, L. L'Evangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du neuvième siècle. Paris 1888.

Dobbert, Eduard. Das Abendmahl in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14 Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin. XIII. 1890. XIV. 1891. XV. 1892. XVIII. 1895.

Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale untersucht von H. V. Sauerland und A. Haseloff. Trier 1901.

Forrer, Robert. Die Gräber- und Textilfunde von Achmim Panopolis. Straßburg i. E. 1891.

Forrer, Robert. Reallexikon der praehistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer. Berlin und Stuttgart 1907.

Gabelentz, H. von der. Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.

Garucci, A. Storia dell' Arte christiana nei primi otto secoli della Chiesa. V. VI. Prato 1872—1880.

Genesis, die Wiener; herausgegeben von Wilhelm Ritter von Härtel und Franz Wickhoff. Beilage zum 15. und 16. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, Prag und Leipzig 1895.

Geschichte, Illustrierte, des Kunstgewerbes. Herausgegeben in Verbindung mit Wilhelm Behnke, Moritz Dreger, Otto v. Falke, Josef Folnesics, Otto Kümmel, Erich Pernice und Georg Swarzenski von Georg Lehnert. I. Berlin 1907.

Haseloff, Arthur. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 9. Straßburg i. E. 1897.

Haseloff, Arthur. Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Berlin und Leipzig 1898.

Krâtz, Johann Michael. Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten. Hildesheim 1840.

Kraus, Franz Xaver. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg i. B. 1884.

Kunstchronik s. Swarzenski.

Mély, F. de. Les Primitifs français et leurs Signatures. Extrait de L'Ami des Monuments et des Arts. Paris 1908.

Migne, Patrologiae cursus completus, series latina. 19 und 131.

Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. XV. Wien 1870.

Monumenta Germaniae. Poetae II. Carmina Sangallensia VII. Versus de Evangelio ad picturam. — Scriptores II. Ekkehardi Casus Sancti Galli. — Scriptores III. Annales Hildennesheimensis. — Scriptores IV. Thangmari Vita Bernvardi. — Translatio Sancti Epiphanii.

Omont, H. Peintures d'un Manuscrit Grec de l'Evangile de Saint Matthieu copié en Onciales d'or sur parchemin pourpré et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale. In: Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome septième. Paris 1900.

Repertorium für Kunstwissenschaft herausgegeben von H. Thode und H. v. Tschudi Berlin. XIX. 1896. XXIV 1901. XXVI. 1903 Siehe auch Dobbert.

Schaefer, Godehard. Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

Schneider, F. Der hl. Bardo. Mainz 1871.

Schlosser, J. von. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Neue Folge VII. Wien 1896.

Steinmann, E. Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis 11. Jahrhundert. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge XIX. Leipzig 1892.

Strzygowski, Josef. Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der christlichen Kunst. München 1885.

Strzygowski, Josef. Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891.

Strzygowski, Josef. Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.

Strzygowski, Josef. Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902.

Strzygowski, Josef. Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 14. München 1903.

Swarzenski, Georg. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. I. Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken. Leipzig 1901.

Swarzenski, Georg. Eine neu entdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients in: Kunstchronik. Neue Folge XII. 1900/1901.

Swenigorodskoi. Byzantinische Zellenemails der Sammlung. Berlin 1902.

Venturi, A. Storia dell' Arte Italiana. III. L'Arte Romanica. Milano 1904.

Voege, Wilhelm. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891.

Zeitschrift für christliche Kunst herausgegeben von A. Schnütgen. Düsseldorf. VII. 1894. XV. 1902.

# INHALTSÜBERSICHT.


Einleitung . . . . . 1
Beschreibendes Inhaltsverzeichnis der Evangelienhandschrift Nr. 18 . 6
Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 . . . . . 27
Anordnung der Handschrift . . . . . 27
des Textes . . . . . 27
der Zierblätter . . . . . 27
Verteilung der Szenen . . . . . 29
Zuweisung des Schmuckes . . . . . 32
Die einzelnen Künstler . . . . . 33
Der Künstler der Federzeichnung . . . . . 33
Der Bildermaler der Handschrift . . . . . 35
Stilkritische Charakteristik . . . . . 35
Ikonographische Charakteristik . . . . . 51
Die Herkunft des Bildermalers . . . . . 68
Der Maler der Initialseiten . . . . . 74
Gegenseitige Beeinflussungen der Maler . . . . . 77
Schlüsse aus dem Texte der Handschrift . . . . . 79
Ergebnisse: Die Stellung der Handschrift in der Kunstgeschichte. —
Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei Hildesheims . . . . 80

# EINLEITUNG.

Noch nicht gar lange ward der Buchmalerei des Mittelalters in der Kunstgeschichte die ihr zukommende Stellung eingeräumt: und, wie bei jeder beginnenden Forschung, war es auch hier zunächst notwendig, einen Ueberblick über das vorhandene Denkmälermaterial zu ermöglichen. Das war die Aufgabe der ersten Arbeiten auf diesem neuen Gebiete, und Dank dem Bienenfleiße derer, die sich der terra incognita der mittelalterlichen Buchmalerei zuwandten, ist es gelungen, in verhältnismäßig kurzer Zeit der Forschung wenigstens die wichtigeren illustrierten Handschriften in brauchbaren Publikationen zugänglich zu machen.

Den ersten Forschern, deren Blick ja auf das zu ihrer Zeit bereits bekannte Material beschränkt war, mußte es genügen, auf die ihnen bei ihren Einzeluntersuchungen aufstoßenden Beziehungen zu anderen, ihnen bekannten Handschriften hinzuweisen. Jetzt besteht neben der großen Aufgabe, auf Grund des durch die Einzeluntersuchungen gewonnen Materials Malerschulen historisch und lokal zu fixieren, sie dann zu vergleichen und ihre Eigentümlichkeiten und Unterscheidungen festzulegen, um so zu dem großen Ziel der Zukunft: einer Geschichte der Malerei des Mittelalters die Wege zu ebnen,[1] die Notwendigkeit, die Hinweise der Einzeluntersuchungen unter Berücksichtigung des inzwischen in reicherem Umfange zur Verfügung stehenden Materials wieder und wieder kritisch zu untersuchen, sie zu stützen oder auf das rechte Maß zurückzuführen und weitere Beziehungen festzustellen, da nur einwandfreie Bau-

[1] Vgl. Edmund Braun, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft 9. Trier 1896, S. 6.

steine als Grundlage zu dem gewaltigen Bau der Geschichte der mittelalterlichen Malerei verwertet werden können.

---

Eine der älteren Publikationen ist Beissels «Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim»,[1] in der eine unter Nr. 18 im Hildesheimer Domschatze aufbewahrte, reichgeschmückte Evangelienhandschrift aus der Zeit Bernwards, der dort vom Jahre 993 bis zum Jahre 1022 den Krummstab führte, ausführlich behandelt ist. Seine Untersuchungen liegen fast zwanzig Jahre zurück, und wenn man bedenkt, wieviel neue Arbeiten auf diesem noch jungen Gebiete in diesem Zeitraume neues Material und damit neue Gesichtspunkte brachten, kann es nicht wertlos erscheinen, die Handschrift unter Berücksichtigung der Resultate späterer Forschungen auf diesem Gebiete nochmals zu behandeln. Eine besondere Veranlassung dazu geben Swarzenskis Untersuchungen über die Regensburger Buchmalerei,[2] die Beissels Resultat, die Handschrift sei von der Hand eines in Regensburg geschulten Künstlers geschmückt, nicht in vollem Umfange gerechtfertigt erscheinen lassen.

Als Zusammenstellung dessen, was die Forschung bisher über die Handschrift feststellte, seien hier Beissels und Swarzenskis Ansichten in Kürze mitgeteilt:

Beissel ging von der Ansicht aus, drei aus der Zeit Bernwards stammende Handschriften des Hildesheimer Domschatzes, das hier behandelte Evangelienbuch Nr. 18, ein zweites Evangelienbuch Nr. 33 und ein Sakramentar Nr. 19, seien aus einer Hand, nämlich der des Diakon Guntbald, für den die beiden letzten inschriftlich beglaubigt seien, hervorgegangen.[3] In einigen ornamentalen Dingen hat das Evangelienbuch Nr. 18

[1] Stephan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des X. und XI. Jahrhunderts in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen. Mit XXVI unveränderlichen Lichtdrucktafeln. Hildesheim 1891. (Fernerhin zitiert: «Beissel, Evangelienbuch.»)

[2] Georg Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. I. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901. (Fernerhin zitiert: «Swarzenski, Regensburg.»)

[3] Beissel, Evangelienbuch, S. 13, S. 66.

mit den anderen Hildesheimer Handschriften gemeinsame Züge. Sie stimmen darin mit einigen Handschriften, die der Regensburger Schule angehören, überein. Beissel begründete darauf die Behauptung, daß «die engste Schulverwandtschaft mit Regensburg nicht in Abrede zu stellen sei».[1] Auch in ikonographischer Beziehung glaubte er diese Verwandtschaft feststellen zu können. Er belegte dies mit der Tatsache, daß einige seltene Darstellungen, die Uebergabe des Evangeliums an Marcus und die Illustration zum Beginne des Johannesevangeliums, in dem aus der Regensburger Schule hervorgegangenen Evangelienbuche der Uota und in einem Evangelienbuche des Prager Domes «aus dem XI. Jahrhundert», das in Regensburg entstanden sein soll, auch im Evangelienbuche Nr. 18 vorkommen.[2] Für die Entstehung der Handschrift Nr. 18 nahm Beissel die Zeit nach 1014 an, sodaß sie also als spätestes Werk Guntbalds anzusehen war.[3]

Swarzenski[4] nimmt die Beziehungen des Evangelienbuches Nr. 33 und des Sakramentes Nr. 19, die Guntbald zugewiesen sind, zu Regensburg an und gibt die Gleichzeitigkeit und Gleichhändigkeit einer Bibel aus der Zeit Bernwards Nr. 61, die sich ebenfalls im Hildesheimer Domschatze befindet, zu. Zum Evangelienbuche Nr. 18 jedoch stellt er fest, daß der Stil seines Malers von dem der für Guntbald gesicherten Werke und der ihm zuzuschreibenden Bibel in der Technik, der Auffassung der menschlichen Gestalt und Typenbildung so grundverschieden sei, daß Beissels Ansicht nicht bestehen könne. Die Bedeutung der Handschrift liege vor allem auf ikonographischem Gebiete. Eine Identifikation sei nur möglich, wenn Guntbalds Stil eine vollkommene Umwandlung erfahren hätte, und zwar müsse das Evangelienbuch Nr. 18 in eine frühere Zeit, vor die anderen Arbeiten gesetzt werden. Der Künstler sei also eine eigene, selbständige Persönlichkeit, welche eine ältere, primitivere, rohere Kunststufe vertrete, aber die Neuerungen, die Guntbald von Regensburg mitgebracht habe, verwandte, wenn auch ohne Geschmack. Beissels Ausführungen

[1] Beissel, ebendort, S. 5 f.
[2] Beissel, ebendort, S. 24.
[3] Beissel, ebendort, S. 13.
[4] Swarzenski, Regensburg, S. 84.

über die ikonographischen Beziehungen Hildesheims zu Regensburg schränkt er ein.[1] Er stellt fest, daß das Prager Evangelienbuch der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts angehöre und Beziehungen zu karolingischen und nordfranzösischen Arbeiten zeige, also nicht in Regensburg entstanden sei: ferner, daß es im besten Falle nur vermutet werden könne, daß dasselbe überhaupt einmal in Regensburg gewesen sei. Zu den betreffenden Illustrationen bemerkt er, daß dieselben ihrer inhaltlichen Vorstellung nach bereits seit den ältesten christlichen Zeiten in der theologischen und hymnologischen Literatur gang und gäbe sind. Es sei wohl wahrscheinlich, daß Evangelienbücher mit diesem Bilderzyklus nicht so selten waren, als es nach den bekannt gewordenen Denkmälern scheine, so daß ihr Vorkommen in Prag und Hildesheim jedenfalls nicht notwendig aus einer Beziehung zu einem schließlich doch nicht nachweisbaren älteren Regensburger Bilderzyklus dieser Art abzuleiten sei.

Beissel hat dann unter Berücksichtigung dieser Ausführungen neuerdings seine Ansicht darüber folgendermaßen formuliert:[2] «Guntbald wird auch das dritte, reicher ausgestattete Evangeliar des hl. Bernward (Nr. 18) zugeschrieben. Die Annahme, Guntbald, der sein einfacheres Evangeliar (Nr. 33) 1011 datiert, habe dies zweite, reichere nach Vollendung des ersteren ausgemalt, ist nicht haltbar. Entweder hat er es vorher getan und seinen Stil nicht nur geändert, sondern auch vervollkommnet, oder ein anderer muß als Maler desselben angesehen werden. Aber auch dieser andere würde dann in Süddeutschland ausgebildet worden sein.»

Worüber die bisherige Forschung sich klar geworden ist, ist also nur das eine, daß süddeutsche, Regensburger Einflüsse vorhanden sind. Ueber den Umfang derselben gehen die Ansichten schon auseinander. Diesen zu bestimmen und auf die Frage, die Swarzenski zuerst berührt hat, woher die Technik, die Auffassung der menschlichen Gestalt, die Typenbildung, die

[1] Swarzenski, ebendort, S. 85.

[2] Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Ergänzungshefte der «Stimmen von Maria-Laach» 92/93. Freiburg i. Br. 1906. (Fernerhin zitiert: «Beissel, Geschichte.») S. 286 f.

Ikonographie der Handschrift stammt, eine Antwort zu suchen, ist die Aufgabe dieser neuen Studien zur Handschrift Nr. 18 des Hildesheimer Domschatzes, die von einer Berücksichtigung der bisherigen Resultate absehen müssen, weil der Umfang ihrer Richtigkeit nicht feststeht.

Um einerseits den Gang der Untersuchungen durch Beschreibungen nicht zu stören, andererseits eine stete Orientierung bei der Lektüre der Studien zu ermöglichen, folgt zunächst ein wesentlich zum Nachschlagen bestimmtes beschreibendes Inhaltsverzeichnis der Handschrift.

## BESCHREIBENDES INHALTSVERZEICHNIS DER EVANGELIENHANDSCHRIFT Nr. 18.

Die Handschrift befindet sich in einem mit Gold, Silber und Steinen reich verzierten Holzeinbande, dessen Schmuck zum größten Teil den Bernwardinischen Goldschmiedewerkstätten Hildesheims entstammt. Auf ihn braucht hier nicht näher eingegangen zu werden.[1] Sie umfaßt 231 dicke Pergamentblätter in der Größe von 0,27 zu 0,20 m.

Blatt 1, 2, 3a sind leer.

Blatt 3b — 6a füllt die Vorrede zu den vier Evangelien, die mit den Worten «Plures fuisse» beginnt.

Blatt 6a — 8a steht der Brief des Hieronymus an Papst Damasus über die Verbesserung des Bibeltextes, anfangend «Novum opus».

Blatt 8b enthält eine Erklärung über den Gebrauch der alten Kanontafeln, deren Anfangsworte «Sciendum etiam» lauten.

Blatt 9 ist leer.

Blatt 10a bringt eine kurze Lebensbeschreibung des Evangelisten Matthäus.

Blatt 10b — 14b befindet sich das Inhaltsverzeichnis der einzelnen Kapitel des Matthäusevangeliums.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel I und II. Näheres darüber bietet Beissel, ebendort, S. 1 f.; Beissel, Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Mit XI Lichtdrucktafeln und 57 Textillustrationen. Hildesheim 1895. (Fernerhin zitiert: «Beissel, Bernward.») S. 19 f. v. Falke in: «Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes», herausgegeben v. G. Lehnert. Berlin 1907. I, S. 243 f.

## Blatt 15a: Minium-Federzeichnung: Der Evangelist Matthäus.[1]

Der Evangelist ist, mit seinem Symbol, dem geflügelten Menschen, verquickt, nimbiert und geflügelt auf einer Bank, die zwischen zwei verschieden gestalteten Türmen steht, sitzend, mit einem Schriftband in der Linken, dargestellt. Der rechte[2] Turm ist mit einer Kuppel, der linke mit einem Giebeldach versehen. Dieser ist auf architektonischer Grundlage aufgebaut, jener hat einen dekorativen Fuß aus Pflanzenmotiven. Die Rechte des Evangelisten ist mit einer greifenden Gebärde dem Kuppelturm, in dem ein Füllhorn[3] angebracht ist, zugewandt, das Antlitz dem Giebelturm, gegen den in Augenhöhe ein Buch, wohl das Evangelium des Matthäus, gelehnt ist.

Blatt 15b trägt in fünf Zeilen, von denen 1, 3, 5 schwarze, 2, 4 rote Kapitalbuchstaben aufweisen, den Titel des Matthäusevangeliums: Incipit / evangeli / um secun / dum Mat / thaeum.

Blatt 16a ist leer.

## Blatt 16b und 17a: Widmungsbild.
## Blatt 16b: Bischof Bernward von Hildesheim.[4]

Der Bischof ist schwarzhaarig und tonsuriert, er trägt außer goldenen Schuhen ohne Verzierung eine weiße Albe mit schmucklosem Goldbesatz am Rande und in Längsstreifen, darüber eine hellrosa gefärbte, mit Stickerei verzierte Dalmatik mit breiter, verzierter Goldborte am unteren Rande, den weiten Aermeln und in Längsstreifen; darüber eine mit roten Kreisen und schwarzen Linien gemusterte Kasel, die mit goldenem Gabelkreuz, breiter goldener Halsborte und reich verzierter Kapuze versehen ist. Der Bischof bringt ein goldenes, reich verziertes Buch zum Altare, der sich auf zwei auf die Altarvorderseite beschränkten Stufen links vor einer den Hintergrund bildenden Halle erhebt, und zwar so, daß dem Beschauer die Seite des Altares zugewandt ist. Diese Seite des Altaruntersatzes zeigt eine quadratische Feldereinteilung durch dunkele Linien auf hellblauem Grunde, die einzelnen Felder sind durch je einen weißen Punkt belebt. Den Altarbehang bildet ein Purpurgewebe mit Lilastreifen und -punkten in der Längsrichtung. An der Seite des Altares erheben sich auf dem Untersatze fünf goldene Leuchter mit geknotetem Schaft und gemeinsamer, im Charakter

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel III.
[2] Rechts und links durchweg in heraldischem Sinne.
[3] Beissel, Evangelienbuch, S. 2, hält dasselbe für ein Tintenfaß. Zu diesen wurden aber, wie viele Darstellungen beweisen, nur Hornspitzen verwandt.
[4] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel IV.

der Leuchterschäfte ornamentierter Fußplatte. Auf der grünen, gestreiften Altarplatte stehen auf einer buchartigen Unterlage Kelch und Patene. Die Halle im Hintergrunde ist ein nach vorn offener Giebelbau. Ihre Rückwand ist grün gefärbt und durch schwarze Linien in Rauten geteilt, deren Ecken rot gehoben sind. Vorn wird sie von vier durch silberne Bogen verbundenen, gold- und silberverzierten Säulen gestützt, über denen vier kleinere, ebenso geschmückte Säulen die Balkendecke tragen. Die Balkenköpfe sind versilbert, die Wände über den Bogen, in deren Oeffnungen goldene Radkronen hängen, hellgrün. Ueber den beiden mittleren Säulen erhebt sich bis zur Höhe des Daches ein stumpfwinkeliger Giebel. Das hellblaue Giebelfeld und der von ihm überspannte Teil der Wand sind mit fensterähnlichen Gebilden belebt. Das Dach ist lila gefärbt und enthält in Purpur die Einzeichnung der Ziegel. Der Bodenbelag besteht aus nebeneinander liegenden rechteckigen Platten, von links nach rechts in den Farben Blaupurpur, Hellgrau, Rot, Rotpurpur, Rot, Blaupurpur usf Der Raum zwischen Halle und dem die ganze Darstellung umschließenden goldenen, minium-umrandeten Rahmen ist hellblau gefärbt. Letzterer enthält in in Minium ausgeführten Kapitalbuchstaben die Widmungsworte:

Hoc evangelicu(m) devota m(en)te libellum:
Virginitatis amor p(rae)stat tibi S(an)c(t)a Maria: +
Praesul Bernuuard(us) vix solo nomine dignus:
Ornatus tanti vestitu pontificali:[1]

## Blatt 17 a: Maria mit dem Kinde.[2]

Die Inschrift von Blatt 16 b findet ihren Schluß auf dem die ganze Darstellung des Blattes 17 a überspannenden Hauptbogen:

Offert Chr(ist)e tibi s(an)c(t)aeq(ue) tuae genetrici.

Dem Sinne der Widmung entsprechend zeigt diese zweite Seite des Dedikationsbildes die Gottesmutter Maria, das Jesuskind vor sich auf dem Schoße haltend, in frontaler Stellung. Zu ihren Seiten halten zwei Engel die Krone auf Mariens Haupt. Die Gewänder Christi und Mariä sind silbern, die der Engel weiß, die Mäntel aller vier Personen golden, wie auch das Kopftuch und die Schuhe der Maria und die Nimben der Engel. Die Nimben sind bei Maria und dem Kinde blau. Maria ist sitzend dargestellt, doch ist der Sitz nicht sichtbar. Den Hintergrund bildet ein hell und dunkel längsgestreifter Purpurvorhang. Zwischen diesem und den Personen erheben sich vier gold- und silberumwundene Säulen, die wiederum durch drei goldene Bogen, in deren Oeffnungen goldene Radkronen hängen, verbunden sind. Diese kleineren Bogen enthalten von rechts nach links nach einander folgende Inschriften

[1] Alle Inschriften sind, wie es zu dieser Zeit üblich ist, Hexameter.
[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel V.

Ave stella maris ka-rismate lucida p rodis
Ave spiritui s(an)c(t)o templu(m) reseratu(m)
Ave porta D(e)i post partu(m) clausa per evu(m)

Mit Beziehung auf dieses Ave, die Anrede des Verkündigungsengels, folgt die Inschrift im oberen und unteren Teile des Hauptrahmens:

Hoc sermone D(eu)m concepit et edidit illu(m)
Virgo D(e)i genetrix Gabrihelis credula dictis.

An den Einmündungsstellen des oben erwähnten Hauptbogens in den das ganze Bild umschließenden Rahmen befinden sich die durch Beischrift kenntlich gemachten, sonst völlig gleich gebildeten Medaillonbilder links der Eva und rechts der Maria. Unter diesen verdoppelt sich der seitliche Teil des Rahmens, auf dem eine auf die Medaillonbilder sich beziehende Inschrift in zwei Doppelzeilen angebracht ist:

Porta paradisi primeva(m) / clausa per Aevam
Nunc est per s(an)c(t)am / cunctis patefacta Maria(m).[1]

Die Inschriften stehen sämtlich auf Goldgrund und sind meist in Minium, beim oberen Teile des Rahmens in Blau, beim Hauptbogen und den Me-

[1] Beissel, Evangelienbuch, S. 4, deutet an Hand dieser Inschrift eine längliche, oben abgerundete, hellblaue Fläche mit weißem Stabkreuz neben dem rechten Engel als eine Andeutung der Paradiesestür. Die Deutung an sich ist unzweifelhaft richtig, doch ist außer Acht gelassen, daß es sich hier um eine spätere Zutat handelt. Dies beweist neben der Tatsache, daß durch die blaue Fläche die in diesem Bilde äußerst streng durchgeführte Symmetrie in empfindlichster Weise gestört wird, vor allem die Unwahrscheinlichkeit einer zwecklosen Arbeit des Malers. Er hat nachweislich die Säule rechts, die jetzt durch die blaue Farbe fast ganz verdeckt ist, ebenso wie die drei übrigen Säulen in Gold und Silber fertig ausgeführt; dann soll er hingegangen sein und diese kostbare, schöne und schwierige Arbeit mit einer einfachen blauen Farbe wieder zugedeckt haben? Den Ausschlag zu Gunsten der späteren Einfügung gibt eine technische Untersuchung: Bei allen in der Handschrift enthaltenen Miniaturen sind in Weiß aufgesetzte Linien unbeschädigt geblieben, bei Punkten ist dies allerdings nicht der Fall, weil die Farbe bei Punkten plastischer auftrocknet und daher leicht mit den meist mit Goldborten besetzten Aermeln der kirchlichen Gewänder abgestoßen werden konnte; aber selbst in diesem Falle bleibt jedesmal ein scharf markierter weißer Rand zurück. Ferner hat Weiß in allen Miniaturen der Handschrift stets einen matten Glanz. Die Kreuzform auf der blauen Fläche läßt auffallenderweise diesen Glanz vermissen; ferner ist an der Kreuzungsstelle selbst die weiße Farbe abgesprungen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Der Maler der blauen Fläche und des Kreuzes hat also ein anderes Bindemittel verwandt. Denselben Gedanken der Inschriften, den dieser spätere Maler ebenso sinnfällig als geschmacklos in das Bild hineingetragen hat, hatte bereits der erste Maler in feiner Weise angedeutet, indem er die Umrahmung des Bildes torartig gestaltete und links am Rande — rechts läßt sich dies infolge der Uebermalung nicht nachweisen — die Beschläge der als entfernt gedachten Himmelstür stehen ließ.

daillenbildern in Silber ausgeführt, alle in Kapitalbuchstaben. Die oberen Ecken des Bildes sind durch Pflanzenmotive gefüllt.

Blatt 17 b ist leer.

## Blatt 18 a: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Christus in der Krippe.

Das Christuskind in weißen, den schwarzhaarigen Kopf freilassenden Windeln liegt in einer vergoldeten, mit einer von durch Bogen verbundenen Säulchen gebildeten Galerie und am Fuße mit dem Ornament, das sich auf Blatt 16 b auf dem Leuchterfuße zeigte, verzierten Krippe. Der Nimbus des Kindes ist golden mit weißem Kreuz. Durch zwei halbrunde Luken in dem hinter der Krippe befindlichen Gemäuer schauen Ochs und Esel auf das Kind. Der seitliche Abschluß der Szene ist durch zwei symmetrisch angebrachte, gleiche Kuppeltürme mit hufeisenförmigen Torbogen erreicht. Ueber der Krippe ragt ein Halbkreisbogen, in dessen blauer Mittelpartie ein goldener Stern angebracht ist, in das Bild hinein. Radial stehen in dem Kreise drei Engelsbrustbilder mit weißer Kleidung und goldenem Mantel. Die um den goldenen Nimbus gelegten Flügel der Engel berühren sich. In die Zwischenräume sind auf grauem Grunde weiße Sterne eingezeichnet. Von den Bogen gehen auf das Kind Strahlen hinab in den Farben (von rechts nach links): rot, gold, blau, rot u. s. f. Die ganze Szene wird durch einen purpurnen Hintergrund mit weißem Punktkreuzmuster abgeschlossen

### Unten: Die drei Magier erblicken den Stern.

Die drei gleichartig gebildeten, bärtigen Magier schauen zu dem in der oberen Hälfte der Miniatur angebrachten Stern auf, und zwar so, daß der erste von links den Kopf nach rechts, der zweite und dritte den Kopf nach links gedreht haben. Ihre Kleidung besteht aus verzierten goldenen Schuhen, Strümpfen mit lila Querstreifen, einem wadenlangen, weißen, albenähnlichen Gewande, einer darüber gelegten weißen, goldverzierten Dalmatik und einem kaselartigen Mantel, mit dem sie die Hände verhüllt haben, in denen sie die Geschenke, halbrunde Goldgefäße,[2] die beim ersten und zweiten mit Buckeln[3] versehen sind, halten. Auf dem Kopfe tragen sie Hüte, die nach Art der Judenmützen gebildet sind. Der purpurne, durch aus Halbkreisreihungen gebildete Querstreifen geteilte Hintergrund ist mit sich kreuzenden Wellenlinien und blauen Punkten an deren Kreuzungsstellen belebt.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel VI.

[2] Beissel, Evangelienbuch S. 5 weist mit Recht auf die gleichartige Form des im Hild. Domschatze unter Nr. 1 aufbewahrten Reliquiars hin.

[3] Beissel, ebendort, S. 5 sah diese Buckel nur auf dem Gefäße des mittleren Magiers und deutete sie daher als Goldstücke. Ein Vergleich mit den Goldstücken auf Blatt 18 b oben zeigt, daß es sich hier um Verzierungen handelt.

## Blatt 18b: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Die Berufung des Evangelisten Matthäus.

Matthäus, unbärtig, mit goldenem Nimbus, sitzt am Zoll auf einer mit hoher Rücklehne versehenen, gegen ein nur durch drei Säulen und zwei Bogen angedeutetes Haus gelehnte Bank, unter die ein Gefäß mit Geld geschoben ist, in einer Stellung, als sei er im Begriffe sich zu erheben. Seine Gewandung ist weiß, sein Mantel golden. Ihm gegenüber steht Christus, bärtig, in weiß und rot gestreiftem Gewande und goldenem, weiß gestrichelten Mantel. Er hat, wie in allen Szenen, in denen er erscheint, einen Goldnimbus mit weißem Kreuz und rotem, weiß punktierten Rand. In der Hand trägt er ein Buch. Die Rechte Christi und die Linke des Zöllners sind im Redegestus gegeneinander ausgestreckt. Hinter Christus erscheinen noch zwei bärtige Männer mit Goldnimben. Das Kleid des ersten ist weiß, das des zweiten grünlich, der Mantel grün bezw. rötlich. Der erste Jünger trägt ebenfalls ein Buch in der Linken. Der purpurne Hintergrund ist mit grauen Kreis'chen und roten, weiß umrandeten, blumenartigen Gebilden verziert.

### Unten: Das Gastmahl bei Matthäus.

Hinter dem Tische, der mit weißer, goldbordierter Decke versehen und mit Trinkgefäßen, Messern und Broten besetzt ist, sitzt am äußeren Ende links Christus, neben ihm Matthäus und in der Ecke ein Zöllner. Links vor Christus stehen zwei Pharisäer, von denen der erste ein Schriftband in der Hand hält. Das Kleid Christi ist grün, das des Matthäus blau, die der übrigen Personen sind weiß. Goldene Mäntel tragen Christus und Matthäus, rote der Zöllner und der erste Pharisäer, der des zweiten ist grün. Bärtig sind Christus, der Zöllner und die beiden Pharisäer. Den Hintergrund der Tischgesellschaft bildet eine nach vorn offene und von Säulen getragene Halle, deren Rückwand purpurn gefärbt und von grauen, sich schräg kreuzenden Linien durchzogen ist. Der Gesamthintergrund ist grün mit blauem kreuzweisem Linienmuster.

## Blatt 19a: Evangelistenbild des Matthäus.[2]

Der Evangelist sitzt in der unteren Hälfte des Bildes frontal, in der Linken ein offenes Buch, in der Rechten einen Pinsel, auf einer Bank ohne Rücklehne, auf einem Polster. Der Untersatz der Bank ist mit einer aus Säulchen und Bogen gebildeten Galerie verziert, der Banksitz mit grün und weißen Längsstreifen. Der Evangelist ist mit einem dunkelgrün und weiß gestreiften Gewande und einem goldenen Mantel bekleidet.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel VII.
[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel VIII.

seine Füße sind nackt. Rechts neben ihm steht ein goldener Tisch mit sechs roten Farbtöpfen, denen er den Pinsel nähert. Der Schaft dieses Tisches hat pflanzlichen Charakter. Links befindet sich ein Schreibpult, ebenfalls vergoldet mit schräger blauer Platte; sein geknoteter Schaft geht unter der Platte in ein Pflanzenmotiv über. Ueber beiden Tischen hängt je eine kelchförmige Lampe. Den Hintergrund bildet ein purpurner Vorhang, der mit dunkleren Längsstreifen und goldenen, am Rande weiß punktierten Tupfen versehen ist.

Der obere Teil des Bildes enthält bei sonst rein dekorativer Behandlung dieses Raumes in der Mitte der unteren Hälfte in einem goldenen, blau umrandeten Kreise das Symbol des Matthäus, den geflügelten Menschen, als Brustbild, mit einem Buche in den Händen. Im übrigen ist der Raum durch vier gold- und silberverzierte Säulen, die durch drei goldene Bogen verbunden sind, die wieder ein flacher Bogen überspannt, gefüllt. Zwischen den mittleren Säulen befindet sich das erwähnte Symbol, darüber eine goldene Radkrone. Der dabei freibleibende Raum ist hellgrau und dunkelgrau querschraffiert. Die beiden äußeren Bogenräume enthalten je einen goldenen, streng ornamentalen Pflanzenschmuck auf einem durch helle und dunkle Purpurquerstreifen gemusterten Grunde. Der Raum zwischen den Säulenbogen und dem sie überspannenden Hauptbogen ist lichtpurpur gefärbt, und mit weiß punktierten nach außen ausgebogenen Linien bedeckt. Der Raum zwischen dem dekorativen Schmuck und dem Rahmen ist hell- und dunkelgrün quergestreift.

## Blatt 19 b: Initialseite des Matthäusevangeliums.[1]

In einer einfachen schmalen Purpurfläche oben stehen in unverzierter Kapitalschrift die Worte: Initiu(m) s(an)c(t)i ev(angelii) s(e)c(undum) Mat(thaeum). Dieser Streifen wird von dem unteren Raume durch einen dunkleren, schmäleren Purpurstreifen abgeschlossen. Den ganzen übrigen Raum nimmt das Wort Liber ein. Die Verteilung ist folgende: Von rechts oben über rechts unten nach links unten erstreckt sich das L, in dessen Buchtung das I untergebracht ist; B und E sind verbunden oben links, unter sie ist das R hingesetzt. Die Goldverschlingungen am oberen und unteren Ende des L entwickeln sich zu Tierköpfen, die jedesmal eine Goldranke im Maul halten. Während dieselbe rechts oben frei herunterhängt, umrankt die vom unteren Kopf ausgehende Ranke in feinen Verschlingungen die Buchstaben B und R. Das L zeigt außer an den Enden in der Mitte einen Schlingwerkknoten; die vom Schlingwerk umschlossenen Teile des Grundes sind blau und grün gefärbt und weiß gesprenkelt. Die Flächen der Buchstaben zwischen den Knoten sind mit Rechtecken mit Goldverschlingungen gefüllt. Das I zeigt Schlingwerkknoten an den Enden, die Fläche ist mit Purpurrechtecken, die mit dunklen, weiß umrandeten Tupfen geschmückt sind, gefüllt. B und R sind einfache Kapitalbuchstaben;

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel IX.

im Hauptbalken des R ist eine purpurne, weiß punktierte Wellenlinie angebracht. Der untere Bogen des B und der Schrägbalken des R sind aus Fischen gebildet. Die nicht von den Buchstaben und ihrem Gerank bedeckten Flächen des in drei — dunkelpurpurn, hellpurpurn, dunkelpurpurn gefärbte — Querfelder geteilten Grundes sind mit feinen Ranken in hellem bezw. dunklem Purpur, die unter sich nicht in Zusammenhang stehen, ausgefüllt.

### Blatt 20 a: Ziertext des Matthäusevangeliums.[1]

Der purpurne Grund dieser Zierseite enthält in hellerem Purpur ein Kreissternmuster. In gleichen Abständen sind auf diesen Grund blaue, von dunklen purpurnen und hellblauen weiß punktierten Linien begleitete Querstreifen gelegt. Diese enthalten aufeinander folgend in einfach verzierten Goldbuchstaben den Text: Generation(is) / IHV (= Jesu) XPI (= Christi) / filii David. Der Schmuck der Buchstaben zeigt durchweg einen pflanzlichen Charakter, doch sind auch hier in der obersten Zeile beim ersten N und beim R wieder zwei Fische in den Buchstaben verarbeitet. In der Mittelzeile sind die Flächen zwischen den Buchstabenteilen wieder weiß gesprenkelt.

Blatt 20 b — 71 a füllt der weitere Text des Matthäusevangeliums in der gebräuchlichen Schreibschrift.

Blatt 71 b — 72 a bringen die Lebensbeschreibung des Evangelisten Marcus.

Blatt 72 b — 74 b steht das Inhaltsverzeichnis der Kapitel des Marcusevangeliums.

### Blatt 75 a: Zwei Szenenbilder.[2]

### Oben: Die Predigt des Täufers Johannes.

Johannes, der Täufer, steht predigend in der Mitte der Szene, die Rechte im Redegestus, die Linke ein Buch haltend erhoben. Er ist mit goldenem Nimbus versehen und trägt ein blaues Gewand mit goldenem, um die Lenden und über die linke Schulter geschlungenen Gürtel. Rechts von ihm stehen vier bärtige Männer mit Judenmützen. Während der Täufer barfüßig ist, sind diese beschuht. Die reiche Kleidung des ersten derselben besteht außerdem aus blau und weiß quergestreiften Strümpfen, einem weißen Unterkleid, einer rosa Dalmatik mit breitem Goldsaum und einem roten Kapuzenmantel, der auf der Brust von einer goldenen Spange zusammengehalten wird. In den Händen hält er einen grauen Stab. Der zweite trägt in der Hand ein Buch, von seiner Kleidung ist nur der rote Mantel sichtbar. Von den beiden übrigen sind nur die Köpfe zu sehen. Zu Füßen des Johannes fließt der einem links in der Ecke angebrachten Kopfe

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel X.
[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XII.

entspringende Jordan. Hinter dem Kopfe steigt ein Berg auf. Die Zwischenräume zwischen Johannes und dem Berge einer- und den Juden andererseits sind mit Bäumen und Schilfstauden gefüllt. Den Hintergrund bilden breite helle und dunkle Purpurquerstreifen.

### Unten: Christus mit vier Jüngern.

Auf der linken Seite steht Christus in weißem Kleide mit goldenem Mantel, ein Buch in der Linken, die Rechte im Redegestus den Jüngern zugewandt. Christus erscheint hier, wie von jetzt ab immer, unbärtig. Christus zunächst stehen zwei Jünger; der erste bärtig, in weißem Gewande mit blauem Mantel, der andere unbärtig mit rotem Mantel. Dieser hält jenen an der Schulter umfaßt. Beide sind Christus zugewandt und halten je eine Hand im Redegestus gegen ihn ausgestreckt. Der folgende Jünger ohne Bart in weißem Kleide und mit um die Lenden geschlungenem blauen Mantel hält beide Arme hingebend gegen Christus ausgebreitet. Der letzte Jünger, ebenfalls unbärtig und in weißem Gewande mit grünem goldverbrämten Mantel, deutet auf Christus hin. Sämtliche Jünger sind, wie stets in den Bildern dieser Handschrift, mit goldenem Nimbus versehen; Christus hat hier, wie überall dort, wo es nicht anders bemerkt wird, einen goldenen Nimbus mit weißem Kreuz, der rotkonturiert und am Rande mit weißen Punkten besetzt ist. Der Hintergrund besteht aus Querstreifen in hellem und dunklem Purpur und Gelb.

### Blatt 75 b: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Christi Erscheinung vor Maria Magdalena.

In der rechten Hälfte des Bildes befindet sich zwischen zwei Bäumen der Grabbau: Auf einem flachen Unterbau erhebt sich die von einem schrägen Dach bedeckte Grabkammer. Das Dach wird von Säulen getragen, die unten durch eine Balustrade mit Säulchen verbunden sind. Nach oben hin wird das Dach von einer Platte gekrönt, auf der ein eine Kuppel tragender Säulenrundbau ruht. In der Grabkammer liegen weiße Tücher. In der linken Hälfte des Bildes erscheint Christus, in hellblau und weiß gestreiftem Kleide und blauem, goldverbrämtem Mantel, umgeben von einer goldenen, spitzen Mandorla. In der Linken hält Christus ein Buch, die Rechte ist segnend über die ihm halbliegend zu Füßen knieende, ganz in Weiß gekleidete, nicht nimbierte Maria Magdalena ausgebreitet. Der rechte Fuß Christi steht auf der Hand der Maria. Den Hintergrund bildet eine hellgrüne, mit weißen Querlinien durchzogene Fläche.

### Unten: Petrus übergibt dem Marcus sein Evangelium.

Petrus und Marcus sitzen auf einer die ganze Breite des Bildes einnehmenden Bank mit schmaler Rückenborte, Petrus auf einem Kissen. Dieser trägt ein weißes Gewand mit goldenem Mantel. Sein Kopf zeigt

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XIII.

eine Tonsur, weißes Haar und kurzgeschorenen, runden, ebensolchen, Bart. In der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist im Redegestus gegen Marcus ausgestreckt. Marcus nimmt mit beiden Händen das Buch in Empfang. Er trägt ebenfalls ein weißes Untergewand, darüber einen lila Mantel. Sein Kopf hat eine hohe Stirn und einen wie das Kopfhaar rötlich braun gefärbten Bart mit langer Spitze. Die Bank hat wieder unten eine von Bogen und Säulchen gebildete Galerie, die Lehne ist mit rautenförmigen Punkten geziert, an der Vorderseite des Sitzes zeigen sich kleine Quadrate. Der Hintergrund ist grau gefärbt und mit blauen und purpurnen Querstreifen versehen.

## Blatt 76a: Evangelistenbild des Marcus.[1]

Im unteren Raume sitzt in der Mitte frontal Marcus auf einer schmalen Bank mit schmaler Rücklehne, die Säulen- und Bogenverzierungen aufweist. Seine Füße stehen auf einem mit Bogen verzierten Untersatz. Seine Kleidung besteht aus weißem Gewande mit goldenem Mantel. In der Linken hält er ein Buch, das er auf ein links neben ihm stehendes, einfaches Schrägpult mit geknotetem Schaft legt. Das Pult steht auf einem mit Dreiecken verzierten, viereckigen Untersatz. In der Rechten hält der Evangelist einen Pinsel, mit dem er in eins der beiden rechts neben ihm auf einem Schrank mit Bogenverzierungen stehenden Farbnäpfchen taucht. Der Hintergrund ist hellblau und rot quergestreift.

Der obere Teil enthält unter einem von zwei Kuppeltürmen gestützten Bogen in einem goldenen Kreise das geflügelte und nimbierte Brustbild des Symbols des Marcus, des Löwen, mit einem Buch. Den unteren Teil der Bogennische füllen Erdschollen, aus denen sechs (je drei in einer Reihe, hintereinander) pilzförmige und, diese einschließend, noch zwei hohe Bäume hervorsprießen. Die Zwischenräume der Pilzbäume sind noch durch kleinere Pflanzen gefüllt. Die Türme erheben sich auf purpurnen Platten. Ihr unterer Teil ist kubisch gebildet und trägt ein Schachbrettmuster aus dunklem und hellem Purpur, das von einem geknoteten, goldenen Streifen oben und an beiden Seiten eingeschlossen ist. Es folgt eine goldene und eine purpurne Platte, von der aus sich Turm und Bogen teilen. Im Turm folgt ein mit schwarz-weißen Mosaikverzierungen belebtes Quadrat, über dem der weitere Bauteil gekuppelte Fenster zeigt. Eine goldene, Zinnen gekrönte Abschlußplatte trägt die gelb und rot gestreifte Kuppel. Der Bogen besteht aus drei konzentrischen Gliedern, von denen das untere eine Spitzzahnverzierung (oben Blau und unten Silber) zeigt. Der Grund des oberen Raumes ist einfach grün.

Blatt 76b enthält in 5 Zeilen, von denen 1, 3, 5 schwarze, 2 und 4 rote Kapitalbuchstaben aufweisen, den Titel des Marcusevangeliums: Incipit | evangeli | um secun | dum Mar | cum.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XIV.

## Blatt 77 a: Initialseite des Marcusevangeliums.[1]

Das I des Wortes Initium nimmt rechts die ganze Länge der Seite ein. Daneben ist der übrige Text in vier Zeilen verteilt. Die Anordnung ist folgende: ni | ti | um, darunter das zu einem eigenartigen Monogramm zusammengezogene Wort evangelii. Die Schrift ist in Gold ausgeführt. Das I zeigt an den beiden Enden und in der Mitte Schlingknoten, deren Zwischenräume wieder grün gefüllt und weiß gesprenkelt sind. Die Flächen zwischen den Knoten sind mit gelben Rechtecken, in denen Goldtupfen mit weißem Punktkreuz stehen, belebt. Das Monogramm evangelii hat einfache Goldschrift ohne Verzierung; die übrigen Buchstaben sind mit Pflanzenschmuck verziert. Die Gabelung des T weist außerdem zwei Tierköpfe auf. Die Flächen zwischen den Buchstabenteilen und dem Pflanzenschmuck sind blau und grün grundiert und mit verschieden (lila und bläulich) getöntem Weiß gesprenkelt. Den Grund bildet ein Schachbrettmuster aus dunklem und hellem Purpur. Dabei sind die Felder grau konturiert; ferner ist das Muster von feinen grauen Wellenlinien schräg kreuzweise überzogen. Die Schnittpunkte dieser Linien sind durch weiße Punkte und blaue, von weißen Punkten umrandete Tupfen belebt.

Blatt 77 b — 109 a enthalten in Schreibschrift den Text des Marcusevangeliums.

Blatt 109 b — 110 a steht die Lebensbeschreibung des Evangelisten Lucas.

Blatt 110 a beginnt das Inhaltsverzeichnis der Kapitel des Lucasevangeliums.

## Blatt 111 a: Zwei Szenenbilder.[2]

### Oben: Die Verkündigung der Geburt des Täufers.

Die Szene vollzieht sich in einem von vier blauen, mit goldenen Knotenornamenten verzierten Säulen, einer lila gefärbten und mit grauen, sich kreuzenden Linien und ebensolchen Punkten in jedem Felde gemusterten Rückwand und einem Giebeldach gebildeten Raum. Rechts steht hinter einer aus goldenen Säulen und Bogen gebildeten Balustrade Zacharias mit weißem Haar und langem, weißen Bart in ganz weißer Kleidung, das Rauchfaß schwingend. Zwischen ihm und dem Engel, der außer weißer Kleidung ein goldenes Pallium trägt, befindet sich die zweite Säule, mit der die Balustrade abschließt. Der Engel erscheint hinter einem mit purpurnem, gemusterten Behang versehenen Tisch, auf dessen grüner Platte zwischen der dritten und der letzten Säule ein goldenes Gefäß steht, über dem eine Radkrone angebracht ist. Ueber der Krone befindet

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XV.
[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XVI.

sich auf dem Dache ein kleiner Giebel. Zacharias und der Engel sind beide mit goldenem Nimbus ausgezeichnet. Der Engel hält beide Hände redend erhoben.

### Unten: Zacharias, stumm zum Volke zurückkehrend.

Auch hier tragen den vorn offenen Raum vier silber- und goldverzierte Säulen, nach hinten ist er durch einen hellpurpurnen Vorhang abgeschlossen, der oben am Rande einen Doppelstreifen aufweist, im Uebrigen helle Streifen als Muster hat. Zwischen den drei Säulen rechts zieht sich eine hell- und dunkelpurpurn schachbrettartig gemusterte Schranke hin. Zwischen den beiden mittleren Säulen steht Zacharias, nach rechts gewandt, in derselben Bildung wie oben, ein Buch in der Linken, die Rechte vor den Mund gelegt. Im Raume zwischen den beiden rechten Säulen stehen drei Männer ohne Bart. Die beiden vorderen — vom dritten ist nur der Kopf sichtbar — tragen über einem weißen Unterkleide rote, goldverbrämte Schultermäntel, in den Händen Stäbe. Der Erste hat seine Hand gegen Zacharias erhoben. Zwischen den beiden linken Säulen steht unter einem Giebel vor einem geflechtartig gemusterten, hellpurpurnen Hintergrunde der siebenarmige Leuchter. Dieser Raum ist ohne Balustrade und wohl als Heiligstes gedacht, das Zacharias eben verlassen hat.

## Blatt 111 b: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Die Heimsuchung Mariae.

Ein Giebelbau mit Säulen, rechts, stellt das Haus der Elisabeth vor. In demselben hängt eine kelchförmige Lampe. Vor dem Hause auf mächtig ansteigenden Erdschollen stehen Maria und Elisabeth. Maria hat offenes Haar, sie trägt über einem weißen Gewande ein rotes, goldverbrämtes, um die Lenden geschlungenes Gewandstück. In der Hand hält sie ein goldenes Schriftband mit der blauen Aufschrift «Magnificat». Elisabeth trägt ein weißes Kleid, darüber einen goldenen Mantel, um den Kopf einen weißen, über den Rücken herabfallenden Schleier. Beide sind beschuht. Hinter Maria steht auf drei Stufen in überkuppeltem Raume ein Thronsessel, über dem eine goldene Radkrone angebracht ist. Der lila Hintergrund ist von sich schräg kreuzenden, purpurnen Wellenlinien mit verstärkten Schnittpunkten überzogen.

### Unten: Die Namengebung für Johannes den Täufer.

In der Mitte der Szene steht Elisabeth mit dem Kinde Johannes auf den Armen. Sie trägt ein weißes Kleid, darüber ein um die Hüften geschlungenes, rotes Kleidungsstück. Ferner trägt sie eine Art Jacke von roter Farbe mit weiten, weiß gefütterten Aermeln. Um Kopf und Schultern ist ein weißes Tuch geschlungen. Sie hält den in weiße, den Kopf freilassende Windeln gehüllten Johannes auf einem goldenen Kissen. Links

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XVII.

von ihr steht Zacharias in weißem Gewande mit goldenem, am Rande verzierten Mantel, in der Linken ein Buch mit der roten Aufschrift: «Benedictus», in der Rechten ein goldenes Schriftband mit der purpurnen Aufschrift: «Johannes nomen eius». Rechts neben Elisabeth erblickt man sechs Personen, unter denen sich eine weiß gekleidete Frau befindet. Nur zwei dieser Personen sind vollständig sichtbar. Von diesen trägt der Elisabeth zunächst stehende Mann ein langes, helles Unterkleid mit weiten, goldverbrämten Aermeln und einen lila Mantel mit Goldkante, in der linken Hand hält er ein Buch. Das wadenlange, weiße Unterkleid des anderen wird fast ganz von einer hellen, goldbesetzten Dalmatik verdeckt, ein roter, goldbesetzter Schultermantel vollendet seine Kleidung. Alle Personen dieser Szene sind mit schwarzen Schuhen versehen, bei der zuletzt erwähnten sind außerdem noch weiß und gelb gestreifte Strümpfe sichtbar. Der Hintergrund ist grün und weist eine senkrechte, hellgraue Schraffierung auf.

Blatt 112a—117a folgt die Fortsetzung des Inhaltsverzeichnisses der Kapitel des Lucasevangeliums.

Blatt 117b enthält in 5 Zeilen, von denen 1, 3, 5 schwarze, 2 und 4 rote Kapitalbuchstaben zeigen, den Titel des Lucasevangeliums: Incipit / evangeli / um secun / dum Lu / cam.

## Blatt 118a: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Das letzte Abendmahl.

Am rechten Kopfende einer viereckigen, weißgedeckten, mit Broten, Messern und Trinkgefäßen besetzten Tafel thront Christus auf einer erhöhten, einfachen, vergoldeten Bank mit Untersatz. Mit der Linken hält er Johannes an seine Brust gedrückt. Mit der Rechten reicht er dem vor dem Tische knieenden Judas, der Christi Hand festhält, den Bissen in den Mund. Judas hat keinen Nimbus und ist im Gegensatze zu den übrigen Aposteln, die, wie Christus, sämtlich ganz weiß gekleidet, hinter dem Tische sitzen, in ein graues Gewand gehüllt. In der Linken trägt er ein purpurnes Tuch. Zwischen Johannes und dem folgenden Apostel ist ein Platz am Tische frei. Ob es der Platz ist, an dem Judas gesessen hat, muß zweifelhaft bleiben, weil er ebensowohl durch die dort über dem Tische angebrachte Radkrone veranlaßt sein kann. Die ganze Szene spielt sich auf einem erhöhten Podium ab, an dessen Vorderwand Bogenverzierungen angebracht sind. Judas kniet auf der Kante des Podiums. Von den auf diesem Bilde dargestellten Personen sind Judas und drei Apostel bärtig. Den purpurnen Hintergrund durchziehen kreuzweise schräge, graue Wellenlinien mit blau markierten und weiß umrandeten Schnittpunkten.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XVIII.

### Unten: Judas erhält seinen Lohn von den Hohen priestern.

Judas trägt wiederum ein graues Gewand mit blaugrauem Mantel; er erscheint diesmal ohne Bart. Links sitzen auf einer mit Säulchen und Bogen verzierten Bank zwei Hohepriester; der rechte von ihnen läßt das Geld in die aufgehaltenen Hände des Judas fallen. Beide Priester tragen goldene Schuhe und weiße Gewänder mit lila Mänteln. Der Mantel ist beim rechten mit Gold verbrämt, der linke trägt im Untergewande einen goldenen Halseinsatz. Beide haben in der Linken je ein Buch. Ein dritter Hoherpriester steht, dem linken zugewandt, hinter der Bank zwischen den beiden anderen. Er ist mit einem rot und weiß gestreiften Untergewande und einem grünen Mantel bekleidet. Alle drei tragen Judenmützen. Den Hintergrund bildet ein purpurner, mit helleren Längsstreifen und roten Tupfen gemusterter Vorhang.

### Blatt 118 b: Evangelistenbild des Lucas.[1]

Im unteren Raume sitzt, nach links gewandt, der Evangelist Lucas auf einer zinnen- und bogengeschmückten, roten Bank auf einem Polster, ein Fußbrett unter den Füßen. Seine ganze Kleidung ist golden. Vor ihm steht ein Schrägpult mit treppenartigem Fuße und geknotetem Schafte. Auf demselben liegt ein Buch, das der Evangelist mit der Linken festhält, in der Rechten hat er einen Pinsel. Hinter dem Pult steht ein viereckiger Kasten, in dem sich Schriftrollen befinden. Rechts, hinter Lucas, steht ein höherer, eigenartig konstruierter, pultartiger Kasten mit ebensolchen Schriftrollen und einem Tintenfaß. Zu beiden Seiten des Evangelisten hängen oben je zwei kelchförmige Lampen. Den Hintergrund bildet ein Purpurvorhang mit Längsstreifen.

Der obere Raum enthält unten in der Mitte in goldenem, blau umrandeten Kreise das Brustbild des nimbierten und geflügelten Symbols des Evangelisten Lucas, des Ochsen, mit einem Buche. Dieser Kreis ragt in einen zweiten, die ganze Höhe des oberen Raumes einnehmenden, dreifach umrandeten Kreis, in dem Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dargestellt ist. Christus hängt, mit einem wadenlangen, lila gefärbten, rot verbrämten, ärmellosen Gewande bekleidet, an dem einfachen, grünen Kreuze. Der Kreuzesstamm ist durch den Kreis mit dem Evangelistensymbol abgeschnitten, die Füße Christi ragen in diesen Kreis hinein. Rechts neben dem Kreuze befindet sich Maria in weißem Kleide und Schleier und bläulichem Mantel; ihre Linke ist, mit dem Schleier verhüllt, an die Wange gelegt, die Rechte im Redegestus ausgestreckt. Links steht Johannes in blau und weiß gestreiftem Gewande und lila Mantel. In der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist an das Kinn erhoben. Johannes und Maria haben blaue Nimben,

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XIX.

Christus einen blauen Nimbus mit weißem Kreuz. Christi Füße liegen nebeneinander. Der Hintergrund der Kreuzigungsszene ist purpurn gefärbt und durch ein einfaches Bogenmuster verziert. Im inneren Teil des Rahmens des großen Kreises steht in weißer Schrift auf rotem Grunde die Inschrift: Redemptio mundi miseratio XPI (=Christi).[1] Den von dem großen Kreise rechts und links freigelassenen Teil des oberen Raumes füllen die Personifikationen der Sonne (oben rechts), des Mondes (oben links), des Wassers (unten rechts) und der Erde (unten links). Die Personifikation der Sonne, ein weibliches Brustbild mit offenem Haar in weißem Gewande, ist in einem goldenen Kreise untergebracht und durch einen blauen Nimbus mit silbernem Strahlenkranz und eine brennende Fackel, die sie in der Hand hält, charakterisiert. Die ganz gleich gebildete Personifikation des Mondes hat anstatt des Nimbus mit Strahlenkranz eine Mondsichel auf dem Haupt. Die Personifikation der Erde ist ein langhaariger Kopf auf Erdschollen, vor dem ein Baum aus den Schollen sprießt. Derselbe Baum kehrt, wohl der Symmetrie halber, auf der rechten Seite bei der durch einen weißhaarigen, wasserspeienden Kopf mit Krebsscheeren auf dem Haupt dargestellten Personifikation des Wassers wieder. Der Grund, von dem sich diese Personifikationen abheben, ist einfach lila gefärbt.

## Blatt 119a: Initialseite des Lucasevangeliums.[2]

Der Raum ist in zwei Teile geteilt, von denen der obere, quadratische, doppelt so groß ist als der untere. Ersterer enthält das Wort Quoniam in der Kürzung Q / M. Das Q nimmt als breiter Kreis fast die ganze quadratische Fläche ein. Es ist ein goldumrandeter, mit hellen Purpurrechtecken gefüllter Doppelkreis. Die Rechtecke zeigen einfache Punktreihen in dunklerem Purpur zu beiden Seiten einer Mittellinie. Der vom Q umschlossene Mittelkreis ist durch Radien in 8 Felder geteilt, die abwechselnd grün, blau, purpurn und lila u. s. f. gefärbt und weiß gesprenkelt sind. Aus dem Innenkreis des Q entwickeln sich unten zwei Tierköpfe, von deren Mäulern Goldranken ausgehen, die den Buchstaben M und den Kürzungsstrich übereinander, senkrecht über den Tierköpfen, halten. Die Ecken, die durch das runde Q in dem quadratischen Raum entstehen, sind durch mit dem Außenkreise des Q verbundenen Pflanzenmotiven gefüllt. Der untere Raum ist durch lila und purpurn gefärbte, wagerechte Streifen nach oben und unten abgeschlossen. Zwischen diesen steht in Goldschrift mit Pflanzenornamentik das Wort Quide(m). Die von diesen Buchstaben und ihren Ranken umschlossenen Flächen sind abwechselnd grün und blau gefärbt und weiß gesprenkelt; der Grund des ganzen Raumes ist purpurn.

[1] Diese Inschrift erweist sich sowohl auf Grund einer technischen Untersuchung (vergl. S. 9 Anm.), als durch die Form der Buchstaben als späterer Zusatz.

[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XX.

Blatt 119b—172b enthalten den weiteren Text des Lucasevangeliums in Schreibschrift

Blatt 173 bringt eine Lebensbeschreibung des Evangelisten Johannes.

## Blatt 174a: Das Wort bei Gott[1]

Die obere Hälfte des Bildes ist als Himmel, die untere als Erde gedacht. Den Grund des oberen Teiles füllen auf nach unten hin streifenweise heller werdender grüner Fläche Goldbogen mit goldenen Strahlen und grauen oder hellblauen Wolken. In den oberen Ecken befinden sich in goldenen Kreisen zwei blaue Sterne. Die ganze Höhe des oberen Teiles nimmt ein goldumrandeter, blaugefüllter Kreis ein; in dem eine spitze Mandorla von Gold den auf einer diese unten verdeckenden, goldenen Kugel thronenden Gott umgibt. Gott ist bartlos und hat einen blauen Nimbus mit weißem Kreuz. Er trägt ein weißes Gewand mit grünem, goldverbrämten Mantel. In der linken Hand hält er ein goldenes Buch mit der roten Aufschrift: «Vita»; mit der Rechten hält er einen blauen Nimbus, in dem sich das Lamm Gottes mit goldenem Kreuznimbus befindet, auf das Knie gestützt. Die Füße Gottes stehen auf Erdschollen. Zu Seiten der Mandorla zeigen sich in der blauen Kreisfläche zwei Cherubin in weißem Gewande mit zwei oberen, zwei seitlichen und zwei über die Brust gekreuzten Flügeln. In der Mitte zwischen dem Teilungsstreifen, der die beiden Hälften des Bildes trennt, befindet sich ein goldener Stern, von dem aus Strahlen in die untere Hälfte hinabgehen.

Unter diesen Strahlen schwebt im unteren Teile die Krippe mit dem Christuskinde in ähnlicher Bildung, wie auf Blatt 18a oben. In der Ecke unten links befindet sich eine Personifikation der Mutter Erde: eine langhaarige, nackte Frauengestalt, deren Schoß mit einer grünen Decke verhüllt ist. In dem Schoße, zum Teil unter der Decke, sitzen Adam und Eva, ebenfalls nackt. Der linke Arm der Erde ist um den Stamm eines grünen Baumes gelegt, um den sich die Schlange mit dem Apfel im Maul geringelt hat. Eva greift mit der Rechten nach diesem Apfel, während Adam mit der Linken den Schwanz der Schlange erfaßt hat. Die rechte Ecke füllt die Personifikation des Wassers: ein graubärtiger Mann mit Krebsscheeren auf dem Scheitel, in grüner Kleidung, der in der Rechten ein goldenes Gefäß hält, dem Wasser entquillt. Er sitzt auf einem in dem den unteren Teil des Raumes füllenden Wasser schwimmenden Meeresungeheuer. Im Wasser befinden sich noch zwei goldene Fische. Der Hintergrund der unteren Bildhälfte ist durch grüne und lila Querstreifen geteilt. Ueber ihn hin ziehen sich schräg kreuzweise blaue Linien, deren Schnittpunkte durch kleine, weiße Rauten gehoben sind.

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XXI.

## Blatt 174 b: Zwei Szenenbilder.[1]

### Oben: Die Taufe Christi im Jordan.

Christus steht nackt in dem ihn bis an die Brust bedeckenden Jordan, der aus zwei unten in den Ecken befindlichen Köpfen entspringt und nach der Mitte hin in Form eines abgestumpften Dreiecks hoch ansteigt. In diesem schwimmen vier goldene Fische, die zu je zweien symmetrisch angebracht sind. Christus wird von dem rechts vom Wasser stehenden, in ein grünes, zottiges, knielanges Gewand gehüllten Johannes, der ihn an der Brust und im Rücken gefaßt hält, in das Wasser getaucht. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe stehen zwei ein weißes Tuch ausgebreitet haltende, weißgekleidete Engel. Links steht ein dritter Engel, der mit redender Gebärde zuschaut. Ueber Christus ragt in das Bild ein goldener, strahlenumgebener, hellblau gefüllter Halbkreisbogen, in dem sich die Taube, von der Strahlen auf Christus hinabgehen, zwischen zwei Sternen zeigt. Der Hintergrund ist grün ohne weitere Musterung.

### Unten: Die Auferweckung des Lazarus.

Die Mitte des Bildes nimmt Christus, in weißem Gewande mit rotem Mantel, ein, er hat den Blick und die Hände zum Himmel erhoben, der oben durch einen in das Bild hineinragenden, blauen, goldumrandeten Halbkreisbogen, in dem sich ein goldener Stern befindet, angedeutet ist. Links neben ihm befindet sich das kastenförmige, gelbe Grab, dem Lazarus, vollständig in Weiß gewickelt, entsteigt. Hinter dem Grabe stehen zwei Frauen, Maria und Martha, die Schwestern des Lazarus, in weißen Gewändern mit goldenem Halseinsatz und in weißen Mänteln und Kopfschleiern; sie haben die rechten Hände redend gegen Christus ausgestreckt. Rechts erscheinen fünf Jünger, von denen nur der erste, in weißem Gewande mit rotem goldverbrämten Mantel, ein Buch in der Linken, ganz zu sehen ist. Zu beiden Seiten Christi stehen Schilfstauden. Der Hintergrund ist grün gefärbt; darüber sind schräg kreuzweise rote Linien gelegt, deren Schnittpunkte weiß markiert sind.

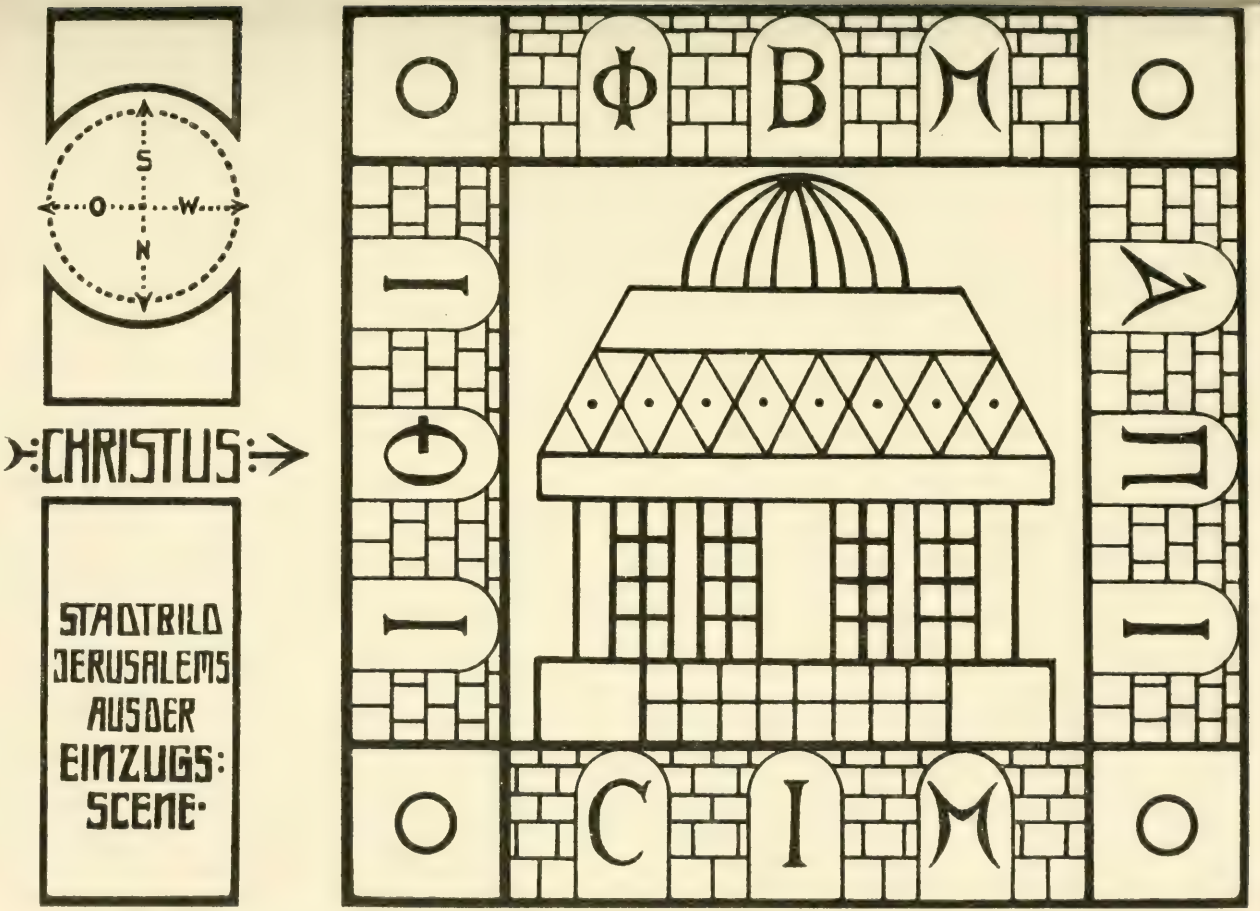
## Blatt 175 a: Zwei Szenenbilder.[2]

### Oben: Der Einzug Christi in Jerusalem.

Links erhebt sich auf einem Berge die Stadt Jerusalem, die durch ein Gebäude mit Kuppel angedeutet ist, das aufrecht in der Umrahmung der seitlich (oben und links nach außen, rechts und unten nach innen) umgelegten Mauern mit zwölf Toren erscheint (Abbildung nebenstehend). In den Toren zeigen sich Schriftzeichen und zwar griechische, ebenso in den Quadern des Unterbaues, letztere sind aber nicht zu entziffern.

Rechts hinter den Mauern werden zwei hellgekleidete Personen mit Palmen in den Händen sichtbar. Den Berg hinan reitet Christus in rotem

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch. Tafel XXII.
[2] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XXIII.


S
O
W
N
CHRISTUS
STADTBILD
JERUSALEMS
AUS DER
EINZUGS:
SCENE·

Gewande und goldenem Mantel auf einem hellblauen, rot aufgezäumten Esel. Dieser schreitet über ein auf der Erde liegendes, purpurnes Gewandstück hinweg. Ihm folgen palmtragende Jünger, von denen drei angedeutet, aber nur einer ganz sichtbar ist. Dieser ist in ein weißes Gewand mit grünem Mantel gehüllt. Den Hintergrund bildet eine schräg kreuzweise von hellgrauen Linien durchzogene Purpurfläche.

### Unten: Christus am Kreuze.

Christus mit blauem Kreuznimbus, bekleidet mit einem roten Lendentuche, hängt mit ausgestreckten Armen an einem goldenen Kreuz, das mit einer Spitze zwischen zwei Erdschollen eingelassen ist. Rechts von ihm stehen zwei weibliche, weißgekleidete, mit weißem Kopfschleier versehene Frauen, Maria und Maria Magdalena, zwischen ihnen Johannes in blauem Gewande. Maria hat wieder die mit dem Schleier verhüllte Linke an die Wange gelegt, die Rechte im Redegestus ausgestreckt. Links sieht man das Grab Christi in ähnlicher Bildung wie auf Blatt 75 b: auf einer Platte erhebt sich der viereckige von Säulen gestützte Grabraum; auf dem diesen abschließenden Schrägdach, auf dem eine Platte aufliegt, steht ein zweites Stockwerk mit zweiter Bedachung, die von Säulen und Bogen getragen wird. Diese ist bekrönt von einer von Säulchen gestützten kleinen Kuppel. Die Zwischenräume zwischen dem Kreuz und den drei Personen rechts und dem Grabbau links sind durch Bäume und Pflanzen ausgefüllt, auch zu äußerst neben dem letzteren befindet sich noch ein Baum. In der Grabkammer liegen Tücher. Der Hintergrund der Szene ist einfach grün.

### Blatt 175b: Evangelistenbild des Johannes.[1]

Im unteren Raume sitzt der weißgekleidete Evangelist Johannes mit rotem Mantel auf einem roten Schemel mit Sockel und Fußbrett; sein graubärtiger Kopf ruht auf der Linken, die auf ein aufrecht auf das linke Knie gesetztes Buch gestützt ist. Sein Blick ist, wohl mit Bezug auf die geheime Offenbarung des Johannes, zum Himmel empor gerichtet, der oben links durch einen in das Bild hineinragenden, halbkreisförmigen, blauen, goldumrandeten Bogen angedeutet ist. Links neben dem Evangelisten steht ein Schrägpult mit getrepptem Fuße, geknotetem Schafte und einem die Platte stützenden Pflanzenmotive. Auf der Platte liegt ein Buch. Rechts steht ein goldener Kasten mit Schriftrollen, dahinter ein Tischchen, auf dessen gelber Platte ein Tintenfaß steht. Diesem nähert Johannes eine Feder, die er in der rechten, aus dem goldbordierten Aermel hervorschauenden Hand hält. Ueber den Gegenständen rechts hängt eine goldene Radkrone. Den purpurnen Hintergrund belebt ein blaues Kreissternmuster.

Oben befindet sich in goldenem Kreise, dessen roter Rand mit weißen Punkten besetzt ist, das Symbol des Evangelisten Johannes, der Adler, nimbiert und mit einem Buche. Dieser Kreis nimmt

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XXIV.

unten die Mitte dieses Teiles des Bildes ein. Hinter ihm zeigt sich ein mit Pflanzen und Bäumen bewachsener, von den Seiten her ansteigender Berg, auf dem Christus emporschreitet; er ist bis zu den Lenden bereits in dem über dem Berge durch einen dreifachen, goldenen Bogen, der, mit goldenen Strahlen und grauen Wolken umrandet, in der Mitte einen Stern einschließt, angedeuteten Himmel verschwunden. Die Kleidung Christi ist weiß. Der Hintergrund der Himmelfahrtsszene ist hellgrau ohne weite Musterung.

Blatt 176a—178a befindet sich das Inhaltsverzeichnis der Kapitel des Johannesevangeliums.

Blatt 178b füllt in 5 Zeilen, von denen 1, 3, 5 schwarze, 2 und 4 rote Kapitalbuchstaben aufweisen, der Titel des Johannesevangeliums: Incipit | evangeli | um | secun | dum Joan | nem.

## Blatt 179a: Initialseite des Johannesevangeliums.[1]

In der Mitte des Raumes steht ein großes, in goldenen Linien ausgeführtes, oben und unten mit reichen Schlingknoten versehenes, nach unten rechts umgebogenes J, dessen rechteckige Flächen in Lila und Purpur mit zu beiden Seiten einer Mittellinie angebrachten Punktreihungen in hellerer Farbe belebt sind. Mitten durch das J schneidet das einfacher, aber ähnlich verzierte N. Die Flächen zwischen dem J und den Balken des N füllen goldene Ranken Die Buchstaben des Wortes Principio erscheinen in folgender Anordnung: Oben rechts vom J PR (verbunden) I, links N, darunter rechts C, links I, darunter rechts PI, links O in Goldkapitalbuchstaben mit Pflanzenornamentik. Unten links steht in Kapitalen ohne Schmuck die Fortsetzung: erat v(er)b(um). Die Flächen zwischen den Verschlingungen und den Ranken bei IN sind purpurn und blau, die der übrigen Buchstaben blau gefüllt, alle weiß gesprenkelt. Der Hintergrund dieses Zierblattes zeigt auf grünem Grunde sich schräg kreuzende, rot konturierte Goldlinien. Die Schnittpunkte sind durch grüne, von weißen Pünktchen umgebene Tupfen gehoben; jedes Feld enthält eine hellblaue Nagelform.

Blatt 179b—218a enthalten den weiteren Text des Johannesevangeliums in Schreibschrift.

Blatt 218b—231a befindet sich der Comes, das Verzeichnis der Perikopen.

Blatt 231b trägt oben die Weiheinschrift, die von Bernward selbst eingetragen sein soll[2]:

[1] Abgebildet: Beissel, Evangelienbuch, Tafel XXV.

[2] Abgebildet Beissel, Evangelienbuch, Tafel XXVI. Die Inschrift ist in Hexametern abgefaßt. Sie findet sich mit denselben Worten und von derselben Hand im Evangelienbuch Nr. 33 des Hildesheimer Domschatzes.

Hunc ego Bernuuardus codice(m) conscribere feci
Atq(ue) meas ut cernis opes super addere jubens
Dilecto d(omi)ni dederam s(an)c(t)o Michaheli
Sit anathema d(e)i quisquis sibi dempserit illum.

Darunter folgen spätere Eintragungen.
Kanonestafeln fehlen in diesem Evangelienbuche.

* * *

Der Text umfaßt auf jeder Seite 20 Zeilen, ist 0,19 m hoch und ohne Randziffern und Initialen 0,125 m breit. Der Schreiber bedient sich der durch Karl d. Gr. eingeführten Minuskel: sie ist in schwarzer Tinte ausgeführt, während die Unzialschrift, die bei den Kapitelanfängen, den Ueberschriften und den Anfangsbuchstaben angewandt ist, rote Farbe aufweist. In der Mitte eines jeden mit größerem Anfangsbuchstaben beginnenden Satzes befindet sich ein Unterscheidungszeichen -!-, das denselben Zweck hat, dem heute in der Mitte der Psalmen ein Doppelpunkt dient. Dem heute angewandten Punkt am Ende eines Satzes entspricht ein Strichpunkt, dem heutigen Komma ein Punkt. Am Rande sind die einzelnen Abschnitte mit fortlaufenden römischen Ziffern bezeichnet und unter diesen die Parallelstellen der anderen Evangelisten angegeben.

Die Höhe wie Breite des Schmucks der Zierseiten entspricht der der Schrift auf den Textseiten.

# STUDIEN ZUR EVANGELIENHANDSCHRIFT Nr. 18.

## Die Anordnung der Handschrift.

Die Anordnung des Textes ist ohne Weiteres klar: Auf die drei Vorreden folgen die vier Evangelien so, daß dessen Text jedesmal eine kurze Lebensbeschreibung des betreffenden Evangelisten vorangeht, auf die ein Inhaltsverzeichnis der einzelnen Kapitel des Evangeliums folgt. Dem Wortlaut des Evangeliums steht stets eine Titelseite mit fünf Zeilen in Kapitalbuchstaben mit folgendem Text voran: «Incipit evangelium secundum NN.» Zum Schlusse folgt der Comes, ein Verzeichnis der Perikopen.

Die Anordnung der Zierblätter läßt ein bestimmtes Prinzip nicht auf den ersten Blick erkennen. Das Widmungsbild gehört nach Parallelen in anderen Handschriften an den Anfang des Buches: es steht aber erst auf Blatt 16b und 17a,[1] ist nicht einmal der erste künstlerische Schmuck desselben: denn auf Blatt 15a[2] steht eine den Evangelisten Matthäus darstellende Federzeichnung. In dieser liegt aber auch die Erklärung der Einschaltung des Widmungsbildes an einer sonst nicht üblichen Stelle. Die Zeichnung ist in der Auffassung sowohl als in der Ausführung von dem übrigen Schmuck der Handschrift so verschieden, daß man für sie einen eigenen Künstler annehmen muß.[3] der mit der Ausschmückung der Handschrift begann, dabei den gewöhnlich gebräuchlichen Plan zugrunde legte, wonach jedem Evangelium das Bild seines Evangelisten vorangestellt wurde. Eine weitere Ausstattung der

[1] Vergl. S. 7ff.
[2] Vergl. S. 7.
[3] Eine Annahme, die schon Beissel, Evangelienbuch S. 3, aufstellt.

Handschrift war damals nicht vorgesehen. Jedenfalls steht die Zeichnung mit dem weiteren Schmuck in keinerlei Zusammenhang. Dieser Künstler begann vor dem Matthäusevangelium mit der Vorzeichnung für das Bild des Matthäus. Damit schließt seine Tätigkeit, und ein neuer Plan zu reicherer Ausstattung der Handschrift setzt mit Blatt 16 ein. Da in diesem Plane die Anbringung eines Widmungsbildes lag, mußte dazu der erste freie Raum benutzt werden, nämlich Blatt 16 und 17. Blatt 16 a blieb frei, weil das Bild auf zwei Gegenseiten berechnet war. Blatt 17 b blieb ebenfalls frei, weil das Widmungsbild als zusammengehöriges Ganzes aufzufassen war, ebenso wie der Schmuck vor den einzelnen Evangelien eine Gesamtheit bildet.

Den Schmuck vor den einzelnen Evangelien als nach einem bestimmten System geordnet zu erkennen, gelingt erst nach einigen Aenderungen in der Reihenfolge der Blätter, die durch einen Irrtum des Buchbinders verwirrt ist: technische Schwierigkeiten stehen dem nicht im Wege. Blatt 111 muß auf Blatt 117 folgen; es ist irrtümlich in das Inhaltsverzeichnis der Kapitel des Lucasevangeliums geraten. Ferner müssen Blatt 174 und 175, die zwischen die Lebensbeschreibung und das Inhaltsverzeichnis der Kapitel des Evangeliums des Johannes geheftet sind, auf Blatt 178 folgen. Alsdann ergibt sich folgendes System der Anordnung: Die Miniaturen stehen dem Text der einzelnen Evangelien voran und zwar so, daß auf eine Reihe von Szenenbildern das Bild des betreffenden Evangelisten mit seinem Symbol, und auf dieses ein Zierblatt mit dem Anfang des Evangeliums folgt. Diese Anordnung auf Vorstehblättern ist, wie ein Vergleich oströmischer und weströmischer Handschriften früherer Zeit mit Bestimmtheit ergibt, oströmischen Ursprungs, wenn sie sich auch in weströmischen Handschriften zu dieser Zeit vielfach [1] belegen läßt. Sämtliche Zierblätter, die den Evangelien vorangehen, zeigen einen ornamentlosen Streifenrahmen mit den Farben Grün, Purpur und Gold. Bei allen Bildseiten — das Widmungsbild allein macht davon eine Ausnahme — ist eine wagerechte Halbierung des

[1] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 222.

umrahmten Raumes konsequent durchgeführt, die zweimal, auf Blatt 75a und b, durch eine einfache Linie, sonst stets durch einen ornamentierten, breiteren Purpurstreifen bewirkt wird. So befinden sich auf jeder Bildseite zwei Darstellungen übereinander.

Die den einzelnen Evangelien vorangehenden Szenenbilder sind ohne Rücksicht auf eine zeitliche Reihenfolge des gesamten biblischen Zyklus in diese Felder eingereiht und zwar:

Bei Matthäus:
Christus in der Krippe.
Die drei Magier erblicken den Stern.
Die Berufung des Matthäus.
Das Gastmahl des Matthäus.

Bei Marcus:
Die Predigt des Täufers.
Die Berufung der ersten vier Jünger.
Christus erscheint Maria Magdalena.
Die Uebergabe des Evangeliums an Marcus durch Petrus.

Bei Lucas:
Die Verkündigung der Geburt des Täufers.
Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück.
Mariä Heimsuchung.
Die Namengebung für den Täufer.
Das letzte Abendmahl.
Judas erhält seinen Lohn.
*Mit dem Evangelistensymbol verbunden:* Christus am Kreuze.

Bei Johannes:
Das Wort bei Gott.
Die Taufe Christi.
Die Auferweckung des Lazarus.
Der Einzug in Jerusalem.
Christus am Kreuze.
*Mit dem Evangelistensymbol verbunden:* Die Himmelfahrt Christi.

### Verteilung der Szenen.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, nach den Gründen zu forschen, die für die Einordnung der Szenenbilder bei den einzelnen Evangelisten maßgebend gewesen sein mögen. Bei einzelnen Szenen, die sich auf die Person des betreffenden Evangelisten, vor dessen Evangelium sie stehen, beziehen, ist es klar, daß dies der Grund war, sie dort unterzubringen. Dies ist der Fall bei der «Berufung» und dem «Gastmahl des Matthäus» vor dem Matthäusevangelium, der Darstellung des «Marcus als Schüler des Petrus» vor dem Marcusevangelium, endlich bei der «Kreuzigung» vor dem Johannesevangelium, da ja Johannes selbst unter dem Kreuze stand. Bei anderen Szenen liegt der Grund darin, daß ein Ereignis nur von einem Evangelisten berichtet wird; so erklären sich die «Drei Magier» bei Matthäus,

die «Zachariasszenen» und die «Heimsuchung Mariä» bei Lucas, die Darstellung «Das Wort bei Gott» und die «Auferweckung des Lazarus» bei Johannes. Wieder bei anderen Szenen liegt der Grund darin, daß ein bestimmtes Ereignis in besonderer Weise oder an besonders hervorragender Stelle bei einem der Evangelisten berichtet wird. So beginnt das Marcusevangelium mit der «Predigt des Johannes», die deshalb seinem Evangelium voransteht. Marcus betont auch besonders die «Erscheinung Christi vor Maria Magdalena» als erste nach der Auferstehung, weshalb diese Szene bei seinem Evangelium illustriert ist. «Das letzte Abendmahl» fand vor dem Lucasevangelium Platz, weil in dieser Szene die Kommunion des Judas dargestellt ist.[1] Bei anderen Szenen sind derartige Gründe nicht anzugeben; ihre Anordnung bei einem bestimmten Evangelium wäre durch einen chronologischen Zusammenhang zu erklären. So erklärt sich die Darstellung der Szene «Christus mit den ersten vier Jüngern», die bei Johannes I, 37—51, wenn auch nicht genau in der der Darstellung entsprechenden Weise auf die Predigt des Täufers folgt, bei Marcus im Anschlusse an die bei ihm dargestellte «Predigt des Täufers»: bei Marcus selbst würde man für diese Szene vergeblich einen passenden Text suchen. Der «Verrat des Judas» schließt sich chronologisch an das bei Lucas dargestellte letzte Abendmahl an, darum ist er bei Lucas dargestellt. Der «Einzug in Jerusalem» könnte mit dem chronologischen Zusammenhang mit der dort dargestellten «Kreuzigung» begründet werden; man kann die Szene hier aber ebensowohl mit der «Auferweckung des Lazarus» in Verbindung bringen, wie dies Johannes selbst XII, 17, 18 tut. Für die Darstellung der «Taufe Christi» vor dem Johannesevangelium ist ein Grund umsoweniger ersichtlich, als gerade Johannes die Taufe als solche nicht schildert, sondern nur den Täufer über die Erscheinung der Taube berichten läßt. Man kann dies nur damit erklären, daß der Künstler eine Reihe von Szenen zur Darstellung geeignet fand und diese dann auf die einzelnen Evangelien verteilte. Dabei mag dann eben die

[1] Die meisten älteren Väter stützen sich bei ihrer Annahme der Kommunion des Judas auf das Lucasevangelium.

Darstellung der Taufe nur deswegen bei Johannes, dem letzten Evangelisten, untergebracht worden sein, weil man anderswo keinen Platz mehr dazu hatte und trotzdem auf diese Darstellung nicht verzichten wollte, weil sie zu den üblichsten gehörte. Die Darstellung «Christus in der Krippe» bei Matthäus findet eine Erklärung in den noch folgenden ikonographischen Untersuchungen,[1] eine andere vielleicht in der hymnologischen Literatur.[2]

Endlich mag auch hier die Verbindung des Symbols des Lucas mit einer Kreuzigungsszene und des Symbols des Johannes mit der Himmelfahrtsszene ihre Begründung finden. Die erste Zusammenstellung ergibt sich aus der Auffassung des Ochsen, des Symbols des Lucas, als Opfertier; dies legte den Gedanken an Christus als das Opfer nahe. Dieser Gedanke ist in der hymnologischen Literatur längst vorgebildet; z. B. enthält das Evangelienbuch des heiligen Bonifacius zu Fulda aus dem VIII. Jahrhundert,dessen Schreiber sich Cadmug nennt, folgende sich darauf beziehende Verse:

Lucas uberius descripsit praelia Christi
Jure sacer vitulus qui habita moenia fatur.

Ein aus Bamberg nach München gekommenes Evangelienbuch aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, Cim. 59, Cod. lat. 4454, antea Bamberg, 285 der Hof- und Staatsbibliothek in München, bringt dazu die Verse:

Agnus, qui moritur, nova gratia Christi habetur.
Ruminat ore bovis Lucas arcana tonantis.

Ebenfalls aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ist eine Inschrift in einem von Tegernsee nach München gekommenen Evangeliar, Cod. lat. Nr. 18005, Cod. pict. Nr. 31:

Hostia Christus erat, quam Lucas in bove monstrat.

Hierfür ließen sich die Beispiele noch häufen, besonders aus späterer Zeit. Es seien nur noch folgende Verse angeführt, die den Gedanken noch klarer ausdrücken:

Rictus bovis Lucae datur,
In qua forma figuratur,
Nova Christus hostia.

[1] Vergl. S. 60f.
[2] Siehe S. 42 und Anm. 1 daselbst.

Ara crucis mansuetus
Hic mactatur sic et vetus
Transit observantia.

und

Est Lucas vitulus, leo Marcus avisque Johannes
Et homo Matthäus: quattuor ista Deus.
Est homo nascendo,[1] vitulus mortem patiendo,
Est leo surgendo, volucris quoque summa petendo.[2]

Auch die Verbindung des Adlers, des Symbols des Johannes, mit der Himmelfahrt Christi findet ihre Erklärung in Versen des obenerwähnten Bamberger Evangeliars:

Maximus ecce gigans scandit super astra triumphans.
Comprobat ista videns sublatus in ora Johannes.

und des Tegernseer Evangeliars:

Alta Dei scandens aquilae gerit ora Johannes.

Das Aufsteigen des Adlers ist ja auch von dem oben angeführten Vers: Est Lucas usf. betont. Endlich gehört hierher folgende Strophe:

Pellens nubem nostrae molis
Intuetur jubar solis
Supra coelos dum conscendit
Sinu patris deprehendit
Natum ante saecula.[2]

Diese Zusammenstellungen waren also, wenn nicht bereits vorgebildet, immerhin nahe gelegt.

### Zuweisung des Schmuckes.

Schon oben wurde festgestellt, daß die Federzeichnung des Evangelisten Matthäus einem eigenen Künstler zuzuweisen ist.[3] Aber auch der übrige, im Plane einheitliche Schmuck der Handschrift läßt die Annahme nur einer Hand nicht zu. Er verteilt sich vielmehr, wie die nachfolgenden Untersuchungen mit Sicherheit ergeben, auf zwei verschiedene Künstler, von denen der eine die Bilder ausführte, während der andere die Initialseiten herstellte. Beide arbeiteten

[1] Hier vielleicht auch eine Erklärung für die Illustration «Christus in der Krippe» bei Matthäus, dessen Symbol der geflügelte Mensch ist.
[2] Entnommen aus Daniel, Thesaurus Hymnologicus.
[3] Siehe S. 27.

selbständig nebeneinander nach gemeinsamem Plane. Ihre Technik sowohl als ihr Motivenschatz — ein Vergleich kann sich nur auf die ornamentalen Elemente ihrer Arbeiten erstrecken — sind grundverschieden. Alle drei Künstler, der Künstler der Federzeichnung, der Bildermaler und der Maler der Initialseiten, sollen nun zunächst getrennt behandelt werden.

* * *

**Der Künstler der Federzeichnung.**

Die Zeichnung auf Blatt 15a[1] ist in flotten Strichen fest und sicher hingesetzt: sowohl die Bildung der Gestalt, als der Faltenwurf des Gewandes stehen in ihrer Behandlung auf verhältnismäßig hoher Stufe. Jedenfalls war die Zeichnung zur nachherigen Ausmalung bestimmt.

Die Darstellung des Evangelisten an sich bietet gegenüber den gleichzeitigen nur insofern etwas Eigenartiges, als die Person des Matthäus hier noch nach der älteren Art mit seinem Symbol verquickt erscheint. Dies beweist, daß der Maler eine ältere Darstellung als Vorbild benützte. Auffallend sind die um den Nimbus gelegten Flügel, die sich auch bei den Engeln des Bildermalers zeigen: dort wird darauf näher einzugehen sein.[2] Merkwürdig ist endlich die Gegenüberstellung der beiden den Evangelisten flankierenden Türme, eines Giebelturms und eines Kuppelturms. Zwei verschiedene Türme zur Flankierung einer Darstellung haben sich sonst nicht in dieser Weise belegen lassen. Es ist darum wohl anzunehmen, daß mit dieser Gegenüberstellung eine bestimmte Absicht verfolgt wurde. Ein Versuch einer Deutung mag hier Raum finden:

Bei der Durchsicht der Evangelien zeigt sich, daß Matthäus in seinem Evangelium im Gegensatze zu den übrigen Evangelisten jede Gelegenheit benutzt, auf das alte Testament und die darin enthaltenen Weissagungen der Propheten, die für die von ihm berichteten Ereignisse in Betracht kommen, hinzu-

[1] Vergl. S. 7.
[2] Vergl. S. 42 und S. 77 f.

weisen:[1] eine Tatsache, die schon Hieronymus in seinen Praefationes feststellt, indem er sagt: «Animadvertendum, quod ubicumque evangelista, sive ex persona sua, sive ex persona Domini Salvatoris, veteris Scripturae testimoniis abutitur», die also allgemein bekannt war. Der Künstler könnte also hier das alte und das neue Testament in Gegensatz gebracht haben, indem er für das alte Testament ein Bauwerk des Landes des alten Testamentes, des Orients, den Kuppelbau, für das neue Testament ein Bauwerk des Landes des neuen Testamentes, des Occidentes, den Giebelbau, einsetzte. Auch die Stellung des Evangelisten würde durchaus dieser Erklärung entsprechen. Der Evangelist hat seine Rechte wie nehmend dem Füllhorn[2] im Kuppelbau zugewandt, das Antlitz dem an den Giebelbau angelehnten Buche, dem Evangelium des Matthäus. Der Künstler hätte also den Evangelisten aus dem Füllhorn des alten Testamentes schöpfen und in sein Evangelium, das Evangelium des neuen Testamentes, übertragen lassen. Der Gedanke wäre vom Künstler dann noch weiter durchgeführt worden, indem er dem Turm des alten Testamentes, dessen phantastischem, unsicheren, tastenden Charakter entsprechend, den leichten dekorativen Fuß gab, während der Turm des neuen Testaments auf fester architektonischer Grundlage aufgebaut erscheint. Eine solche bewußte Gegenüberstellung der morgen- und abendländischen Architektur ist allerdings bis zu dieser Zeit nicht zu belegen gewesen. Wäre die Richtigkeit obiger Deutung nachzuweisen, so würde dieser Zeichnung eine ganz hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte zuzuweisen sein.[3]

Ein Urteil über die Persönlichkeit des Künstlers der Federzeichnung ist bei dem Mangel an weiterem Material seiner Hand und seiner Richtung natürlich unmöglich. Immerhin kann man behaupten, daß seine Zeichnung mit nordfranzösischen Arbeiten dieser Zeit verwandt ist.

* * *

[1] Vergl. Matthäus I, 1—18, 22; II, 6, 15, 17, 23; III, 3; IV, 14; VIII, 17; XII, 17; XIII, 35; XXVII, 9, 35.

[2] Vergl. S. 7 Anm. 3.

[3] Daß zu jener Zeit der Kuppelbau als typische Bauart des Morgenlandes im Abendlande bekannt war, ist bei der großen Zahl von Pilgerreisen nach den heiligen Stätten wohl als sicher anzunehmen.

**Der Bildermaler der Handschrift.**

Der weitaus größte Teil des künstlerischen Schmuckes der Handschrift ist aus der Hand des Bildermalers hervorgegangen. Die Fülle des Materials gibt also Gelegenheit, seine künstlerische Persönlichkeit von allen Seiten zu beleuchten.

Stilkritische Charakteristik.

Es ist zunächst auf die Technik einzugehen. Sämtliche Bilder der Handschrift sind in Deckmalerei ausgeführt. Eine plastische Modellierung durch Ineinanderarbeiten verschiedener Farben läßt sich nirgends finden; daher haben alle Bilder einen flachen, zeichnerischen Charakter; man fühlt sich unwillkürlich an Emailarbeiten erinnert, eine Verwandtschaft, die sich auch noch in Einzelheiten zeigt.[1] Die Farbenstimmung ist licht und kühl. Diese hat ihren Grund in dem reichlichen Zusatz von Weiß zu fast allen Farben, durch den übrigens die bunten Lokaltöne gut zu einander gestimmt erscheinen. Die Palette des Malers enthält neben Gold und Silber die Farben Schwarz, Purpur, Lila, Rot, Blau, Grün, Gelb und Weiß. Weiße Flächen sind meist den übrigen Farbenwerten des Bildes entsprechend getönt und schattiert. Lichter sind durchweg in Weiß, auf Blau dagegen in Gelb aufgesetzt. Schatten werden in dunkler Lokalfarbe aufgesetzt; Gold wird mit Minium schattiert. Lichter und Schatten sind fast durchweg in Linien, nur bei geringer Ausdehnung in Flächen aufgesetzt.

Die Zeichnung läßt eine geübte Hand erkennen, die ihre Mittel mit großer Sicherheit verwendet. Die Figuren des Malers sind sich offenbar genau dessen bewußt, was sie wollen und sollen. Gerade diese Sicherheit des Malers scheint die Ursache der manchmal recht starken Ungenauigkeiten in der Zeichnung zu sein, besonders da, wo es sich um Nebendinge handelt. Er arbeitet mehr mit der Absicht einer guten Gesamtwirkung als einer exakten Ausführung der Einzelheiten.

Eine Frontansicht des Körpers gelingt dem Maler wesentlich besser als eine Seitenansicht, bei der ihm besonders

[1] Vergl. S. 37 und S. 43.

die Ansätze der Gliedmaßen bei bekleideten Figuren Schwierigkeiten bereiten. Er zieht deshalb auch manchmal die Frontstellung da vor, wo der Gedanke der Szene eine seitliche Stellung erfordert hätte. Dadurch bekommen die Bewegungen dieser Figuren etwas Verzerrtes, Ungeschicktes. Sitzende Stellungen gelingen in Front- und Seitenstellung gleich gut. Bei nackten Körperteilen machen die Gliedmaßen den Eindruck des Angesetztseins.

K ö p f e sind selten in direkter Vorderansicht gegeben, meist mit einer kleinen seitlichen Wendung; Köpfe in Profilstellung sind durchweg verbildet. Bei der Zeichnung des G e s i c h t s werden auf die Gesichtsfläche mit schwarzen Strichen Augen, Nase und Mund eingezeichnet. Zwei parallele gerade Striche geben Augenbraue und Oberlid, an dieses setzt sich das Auge als schwarzer Punkt an. Selten ist auch das Unterlid, in diesem Falle durch einen schwarzen Bogen, angedeutet. Die Nase setzt sich bei der Vorderansicht in zwei nach unten hin etwas divergierenden schwarzen Linien winkelig an die Brauen an; unten sind die Enden der Linien durch einen nach u n t e n geöffneten Doppelbogen verbunden. Bei der gewöhnlichen Halbprofilansicht tritt nur eine Nasenlinie auf, an die unten seitlich derselbe Doppelbogen ansetzt. Der Mund ist durch einen oder zwei schwarze Striche angegeben, die gelegentlich von roten Strichen begleitet sind; in der Mitte des oberen schwarzen Striches setzt sich selten ein kleiner, senkrecht nach oben gehender Strich an. Das sehr kleine Ohr ist durch einen Bogen mit einem Punkt oder Strich in der Mitte gebildet. Stirn, Nase und Kinn sind durch Weiß gehoben, zuweilen auch die Oberlippe. Die Umgebung der Pupille ist ebenfalls weiß. Die Fleischfarbe ist rötlichbraun, bei Christus meist etwas heller.

Bei den H ä n d e n sind außen nur die Fingernägel und das Gelenk des ersten Gliedes durch schwarze Striche angedeutet. In der Innenfläche der Hand ist die Daumenmuskelgruppe durch eine schwarze Linie abgeteilt; in den meisten Fällen zeigt sich eine dieser entprechende Linie am kleinen Finger; diese ist, obwohl sie anatomisch nicht begründet ist, in der Miniaturmalerei außerordentlich häufig zu beobachten. Manchmal ist das Hand- und Fußgelenk durch eine schwarze Linie angedeutet.

Das Haar ist vielfach in einfacher Fläche oder in zwei Teilen, gescheitelt, aufgesetzt; ebenso häufig ist es durch herablaufende Linien in Gruppen geordnet. Manchmal treten dazu noch Querlinien, und auf diese Weise sind Lockenköpfe dargestellt. Bärte erscheinen fast durchweg in spitzer Form; dabei sind die herablaufenden Schnurrbartenden sehr kräftig betont.

Bei der Gewandung sind die Faltengruppen durch schwarze Linien abgeteilt, zuweilen sind sie von solchen in dunkler Lokalfarbe begleitet. Es ist auffallend, wieviel mehr die Faltenbildung der schwarzen Farbe überlassen bleibt, als dies in anderen gleichzeitigen Miniaturen der Fall ist. Kleinere Falten sind vielfach scharfwinklig übereinander angeordnet, eine Art, die sich sonst nur bei «byzantinischen» Emails findet.

Ein umschließender Kontur kommt in den Bildern nicht vor, wie ein solcher sich zu dieser Zeit wohl noch nirgends finden läßt. Der Kontur scheidet nur dort, wo zwei aneinander stoßende Flächen ihrer Farbe wegen eine schärfere Hervorhebung der Grenze notwendig machen. Er ist in diesen Fällen durchweg schwarz, nur bei Gold rot gefärbt; bei Architekturstücken erscheint er manchmal als Lichtkante weiß gefärbt.

Die Hintergründe scheinen in ihren Grundfarben unterlegt zu sein, während die Musterung wohl erst nach Fertigstellung der Bilder hinzugefügt worden ist.

Es ergibt sich nun die Frage, ob die Handschrift in Bezug auf die Technik Verwandte hat. Eine Durchsicht gleichzeitiger Handschriften führt zu einem durchaus verneinenden Resultate. Geht man aber weiter zurück, so zeigt sich, daß sie einer Gruppe von Handschriften in technischer Beziehung überaus nahe steht, die auffallenderweise bedeutend älter und zudem oströmisch ist. Es handelt sich um folgende griechische Handschriften:

1. die Genesishandschrift der Wiener Hofbibliothek.[1]

[1] Die Wiener Genesis herausgegeben von Wilh. Ritter von Hartel und Franz Wickhoff. Beilage zum 15. und 16. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, Prag und Leipzig 1895.

2. den Codex Purpureus Rossanensis.[1]

3. das Fragment einer Evangelienhandschrift aus Sinope.[2]

Alle diese Handschriften sind um 600 entstanden. Die Uebereinstimmungen in der Technik beziehen sich auf die Zeichnung des Gesichtes (besonders auf die Zeichnung der Augen und der Nase),[3] die Behandlung der Haare und des Bartes und die Faltenbildung durch schwarze Linien, also auf Grundelemente, die ein Maler sich bei seiner ersten Ausbildung aneignet. Es muß also notwendig angenommen werden, daß sich diese Technik, wenn sich dies auch nicht durch Denkmäler belegen läßt, irgendwo erhalten hat. Vor der Hand muß es genügen, festzustellen, daß die Technik oströmischen Ursprungs ist und sich in keiner abendländischen Handschrift belegen läßt.

Die zweite wichtige Frage, die für die Beurteilung des Bildermalers in Betracht kommt, ist die der Gestalten- und Typenbildung. Zunächst sei auf die Hauptperson, Christus, eingegangen. Seine Gestalt ist höchst auffallenderweise nicht einheitlich gebildet. In den beiden ersten Bildern, in denen der erwachsene Christus darzustellen war, bei der Berufung des Matthäus auf Blatt 18 b oben[4] und dem Gastmahl bei Matthäus auf Blatt 18 b unten,[4] erscheint Christus in bärtiger Bildung, während er in allen folgenden Bildern gleichmäßig unbärtig erscheint. Eine weitere Untersuchung ergibt ferner, daß Christus in den beiden oben angegebenen Bildern in bunter Untergewandung auftritt, während dieses Kleidungsstück bei der bartlosen Bildung mit einer einzigen Ausnahme, nämlich beim Einzug in Jerusalem auf Blatt 175 a oben,[5] wo

[1] Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano herausgegeben von Arthur Haseloff. Berlin und Leipzig 1898.

[2] H. Omont: Peintures d'un Manuscrit Grec de l'Evangile de Saint Matthieu copié en onciales d'or sur parchemin pourpré et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale in: Monuments et mémoires de la fondation E. Piot publiés par L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Tome septième. Paris 1900. S. 175 ff. — Swarzenski, Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients in: Kunstchronik. Neue Folge XII. 1900/1901. S 145 f.; Byz. Zeitschrift XII. 1903. S. 363 ff.

[3] Vergl. S. 36.

[4] Vergl. S. 11.

[5] Vergl. S. 22 f

es rote Farbe zeigt, stets weiß ist. Die bartlose, langhaarige Bildung Christi in weißem Gewande ist nach Strzygowskis Typenscheidung[1] die hellenistische, und zwar die kleinasiatische Auffassung, die zu dieser Zeit im Abendlande beliebt war, während die bärtige Bildung in Verbindung mit dem langen, gescheitelten Haar, wie sie auf Blatt 18 b[2] zu finden ist, der orientalische, und zwar der jüdische Typus ist, der sich noch besonders durch die Tracht, die bunte Untergewandung, charakterisiert. Eine zweite Frage nun ist es, warum die anfangs einsetzende bärtige Bildung zu Gunsten des unbärtigen Typus, der fortan in den Bildern herrscht, gemieden wurde. Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, zunächst die Herrschaft von bärtigen Typen bei anderen Personen festzustellen, da diese ja als einmal feststehende besondere Bildungen für die Frage der bärtigen Bildung von Gestalten im Allgemeinen nicht in Betracht kommen können. Eine solche ist anzunehmen bei den drei Magiern auf Blatt 18 a unten,[3] Zacharias in den Zachariasszenen auf Blatt 111 a oben und unten[4] und Blatt 111 b unten,[5] Petrus und Marcus bei der Uebergabe des Evangeliums an Marcus auf Blatt 75 b unten[6] und den Evangelisten Marcus auf 76 a unten[7] und Johannes auf Blatt 175 b unten[8] auf ihren Evangelistenbildern, auf die noch zurückzukommen ist. Eine Zusammenstellung ergibt, daß auch die Pharisäer, auf Blatt 18 b unten[2] und Blatt 75 a oben,[9] in der Handschrift konsequent bärtig dargestellt sind; sie müssen daher ebenfalls außer Acht gelassen werden. Es ergibt sich nun, daß bärtige Gestalten, soweit sie nicht zu den oben erwähnten auszunehmenden gehören, nur auf drei Seiten der Handschrift vorkommen, nämlich auf Blatt 18 b oben und unten,[2] auf Blatt 118 a oben und unten[10] und

[1] J. Strzygowski: Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. Beilage zur Allgemeinen Zeitung No. 14. München 1903.
[2] Vergl. S. 11.
[3] Vergl. S. 10 f
[4] Vergl. S. 16 f.
[5] Vergl. S. 17 f.
[6] Vergl. S. 14 f.
[7] Vergl. S. 15.
[8] Vergl. S. 24.
[9] Vergl. S. 13 f.
[10] Vergl. S. 18 f.

auf Blatt 75 a unten.[1] Blatt 18 b[2] nimmt unter ihnen eine hervorragende Stellung ein, insofern es Christus selbst bärtig zeigt und sich hier die weitaus meisten bärtigen Gestalten finden: oben von vieren drei, unten, da die Pharisäer nicht in Betracht gezogen werden, von dreien zwei; oben handelt es sich dabei um Christus und zwei Jünger, unten um Christus und einen Zöllner. Auf den beiden anderen Seiten sind die bärtigen Gestalten im Verhältnis bedeutend geringer an Zahl. Auf Blatt 75 a unten[1] ist ein Jünger von vieren bärtig, Christus ist unbärtig; auf Blatt 118 a oben[3] sind drei Jünger von sechsen bärtig, Christus ist unbärtig; ob auch Judas bärtig gedacht ist, läßt sich nicht bestimmt entscheiden: im darunter stehenden Bilde erscheint er jedenfalls ohne Bart. Auf Blatt 118 a unten,[3] eben diesem Bilde, ist einer von drei Hohenpriestern bärtig. Es ist also auf diesen beiden Seiten wohl lediglich der Abwechslung halber einmal eine bärtige Person zwischen die übrigen gesetzt; den besten Beweis dafür liefert Blatt 118 a oben,[3] wo abwechselnd ein bärtiger und ein unbärtiger Jünger erscheint. Auf Blatt 18 b,[2] in den ersten Bildern, wo der Maler bärtige und unbärtige Gestalten nach seinem Willen wählen konnte, herrschen die bärtigen Gestalten vor, sogar Christus ist hier bärtig gebildet. Diese auffallenden Tatsachen lassen den Schluß zu, daß der Maler schulgemäß hauptsächlich bärtige Gestalten zu bilden und den orientalischen, bärtigen Christustypus zu benutzen gewohnt war, daß er aber auf diese Art der Darstellung wahrscheinlich auf Grund einer ihm gegebenen Weisung verzichtete und fernerhin den im Abendland zu dieser Zeit üblichen bartlosen, hellenistischen Typus verwandte.[4]

Wie bereits gesagt, liegen bestimmte Typen in den drei

[1] Vergl. S. 11.
[2] Vergl. S. 18 f.
[3] Vergl. S. 14.
[4] Zu bemerken ist hier, daß Christus auf Blatt 20 b des Evangeliars aus dem Jahre 1011, Nr. 33 [Taf. V, A] zwar bärtig, aber kurzhaarig erscheint, eine Bildung, die eine Annäherung des orientalischen an den alexandrinischen Typus darstellt (vergl. S. 39 Anm. 1). Dieses Bild ist, wie alle Bilder dieser Handschrift überhaupt, nach einer bedeutend älteren Vorlage kopiert. Blatt 4 b des Sakramentars Nr. 19, abgebildet: Beissel, Bernward, Tafel VII, zeigt den bartlosen Typus.

Magiern, in Zacharias, Petrus, Marcus und Johannes vor. Die drei Magier mit ihren langen, spitzen Bärten und der mit langen, weißen Haaren und spitzem, weißen Bart dargestellte Zacharias sind oströmischen Vorbildern nachgebildet. Auch der Petrustypus und Marcus mit seinem ausgesprochenen Paulustypus sind im Orient vorgebildet, sie sind um diese Zeit jedoch auch schon im Abendlande typisch geworden. Der greisenhafte, bärtige Typus des Johannes ist ebenfalls orientalischen Ursprungs.

Der Kopf Bernwards auf dem Widmungsbilde wird wohl in den Hauptzügen dem wirklichen Aussehen des Bischofs entsprechen, sodaß es wohl anzunehmen ist, daß der Bischof keinen Bart trug und schwarzes Haar hatte. Es ist ja nicht wahrscheinlich, daß der Maler, der auf dem ersten Blatt, auf dem er frei nach seiner Methode arbeitete, nämlich auf Blatt 18b,[1] die bärtige Gestaltung bevorzugt, den Bischof unbärtig dargestellt haben soll, wenn dieser es nicht war.[2] Eine Porträtähnlichkeit im heutigen Sinne kann selbstverständlich nicht in Frage kommen.

Langes Haar tragen außer Christus die Pharisäer beim Gastmahl bei Matthäus auf Blatt 18b unten,[1] der bärtige Hohepriester in der Szene «Judas erhält seinen Lohn» auf Blatt 118a unten,[3] Zacharias, der in allen drei Szenen mit langem Haar erscheint, und Johannes der Täufer, dieser aber nur bei der Taufe Christi auf Blatt 174b oben;[4] in der Predigtszene auf Blatt 75a oben[5] hat er kurzes Haar. Frauen tragen stets ein weißes Kopftuch, nur bei Maria blieb es einmal, in der Heimsuchungsszene auf Blatt 111b oben,[6] wo es galt, sie als Jungfrau zu charakterisieren, fort; sie trägt dort langes Haar. Mit langem Haar erscheinen auch Adam und Eva auf Blatt 174a:[7]

[1] Vergl. S. 11.

[2] Andere Bildnisse Bernwards sind in Beissel, Evangelienbuch, zweite Ausgabe mit V Tafeln, herausgegeben v. G. Schrader und F. Koch Hildesheim 1891, wiedergegeben; sie zeigen den Bischof alle ohne Bart (vergl. dort Tafel IVa und b und Tafel Vb); nur in dem im Missale No. 37 des Hildesheimer Domschatzes (dort Tafel III abgebildet) ist er bärtig.

[3] Vergl. S. 19.

[4] Vergl. S. 22.

[5] Vergl. S. 13 f.

[6] Vergl. S. 17.

[7] Vergl. S. 21.

auf dem Widmungsbilde[1] trägt Eva einen Schleier, wie die übrigen Frauengestalten der Handschrift.

An mystischen und allegorischen Figuren zeigen sich neben einfachen Engeln Cherubin und die Personifikationen von Sonne, Mond, Erde, Wasser und der Quellen des Jordans. Die Engel sind durchweg kurzhaarig, also als Jünglinge gedacht, wie es ja überhaupt keine weiblichen Engel in Kunstdarstellungen gibt. Charakteristisch ist für diese Handschrift, wie die Flügel der Engel an den Nimbus sich anschmiegen, eine Beobachtung, die sich auch beim Evangelisten Matthäus auf der Federzeichnung, Blatt 15a,[2] machen ließ. Diese eigenartige Behandlung findet sich in dieser Zeit, soviel festzustellen war, nur noch auf einem Tragaltar in Melk aus dem dritten Viertel des elften Jahrhunderts.[3] In früherer Zeit ist sie zu belegen auf einer Beinritzung aus Alexandria im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 423),[4] und auf einem Kalksteinrelief aus dem Der Amba Schenute bei Sohag, ebendort (Nr. 785), beim linken Engel.[5] Man geht also wohl nicht fehl, wenn man als die Heimat dieser Flügelbehandlung den Orient annimmt. Die Cherubin bieten nichts Merkwürdiges. Die Personifikationen von Sonne und Mond sind als weibliche Gestalten gedacht: ihre Bildung hat ebensowenig etwas Eigenartiges, wie die der Personifikationen des Wassers und der Erde: auch Adam und Eva im Schoße der Erde lassen sich häufig belegen. Die Bildung aller dieser Personifikationen und des Meerungeheuers auf Blatt 174a[6] läßt sich bis in die Anfänge der christlichen Kunst zurückverfolgen.

Weiter ist auf die Gebärden und Bewegungen der Figuren einzugehen. Der häufigste Gestus ist derjenige, den man als den der Anrede oder des Segens — letzteres selten zutreffend — zu bezeichnen pflegt. In den Bildern der Handschrift

[1] Vergl. S. 9.
[2] Vergl. S. 7 und S. 33.
[3] Vergl. Beissel, Bernward, S. 47 Anm. 1; ferner: Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. XV, Wien 1889, S. 31, Figur 2 und Tafel II.
[4] Abgebildet: Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902, S. 13, Abb. 10.
[5] Abgebildet: Strzygowski, a. a. O., S. 91, Abb. 68.
[6] Vergl. S. 21.

finden sich verschiedene Arten desselben. Einer ist der sogenannte lateinische Segensgestus: der Daumen und der Zeigefinger oder Daumen, Zeige- und Mittelfinger erscheinen ausgestreckt, die übrigen Finger sind gebogen. Deutlich ausgeprägt erscheint er bei Christus auf Blatt 18b unten,[1] 75b oben[2] und auf Blatt 175a oben,[3] dann bei der linken Hand des Engels auf Blatt 111a oben[4] und bei den beiden ersten Männern auf Blatt 111b unten,[5] ferner bei den Evangelisten Matthäus, Marcus und Johannes, eine Handstellung, die für diese Figuren etwas merkwürdig ist und unten[6] noch besprochen werden wird. Der zweite Gestus ist der sogenannte griechische Redegestus in der Form, daß der zweite, dritte und fünfte Finger ausgestreckt, der vierte gebogen, der Daumen zwar ausgestreckt, aber mehr der Handfläche zugeneigt ist; er läßt sich nur bei Petrus auf Blatt 75b unten[7] annehmen. Die Redegesten verschiedener Personen, wie des Zöllners auf Blatt 18b unten,[1] des zu äußerst rechts stehenden Jüngers auf Blatt 75a unten[8] und des ersten Mannes auf Blatt 111a unten[9] sind zu unbestimmt, um sich mit Sicherheit einordnen zu lassen.[10] Die dritte und häufigste Art ist nun die, bei der alle Finger gestreckt und aneinander gelegt sind, während der Daumen senkrecht nach oben abgespreizt ist. Dieser Gestus wird häufig auch als Willkommensgestus verwandt. In der hier zutage tretenden Starrheit findet er sich sonst nur in griechischen Darstellungen des Gekreuzigten, wo die Hände des am Kreuze hängenden Christus diese Stellung zeigen, und auf byzantinischen Emails.[11] Auf letzteren erklärt er sich durch die Technik, die ein möglichstes Zusammenhalten und eine tunlichste Vereinfachung der Flächen, die eine Farbe zeigen, erfordert,

[1] Vergl. S. 11.
[2] Vergl. S. 14.
[3] Vergl. S. 22 f.
[4] Vergl. S. 16 f.
[5] Vergl. S. 17 f.
[6] Vergl. S. 44.
[7] Vergl. S. 14 f.
[8] Vergl. S. 14.
[9] Vergl. S. 17.
[10] Vergl. S. 35.
[11] Byzantinische Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoi. Berlin 1882, Abb. 61, Abb. 91, Abb. 110 und Taf. 28.

um einen gleichmäßigen Fluß des Emails zu erzielen. Er geht also jedenfalls auf orientalische Vorbilder zurück. Der Gestus der Trauer, bei dem die verhüllte oder unverhüllte Hand gegen die Wange gelegt ist, geht auf antike Vorbilder zurück, findet sich aber zu dieser Zeit häufiger in morgenländischen, als in abendländischen Darstellungen. Neben diesen Gesten treten noch auf die Gebärde der Verehrung, ausgedrückt durch den ursprünglich oströmischen Fußfall, auf Blatt 75 b oben[1] und die der Hingebung, ausgedrückt durch die ausgebreiteten Hände, beim zweiten Jünger von rechts auf Blatt 75 a unten[2] auf.

Durch die Gebärden und Bewegungen lassen sich einige Uebertragungen von Figuren nachweisen. Auf Blatt 75a oben[3] hält der erste Pharisäer einen Stab so ungeschickt, obwohl gerade die Gebärde des Haltens und Greifens sonst immer sehr gut und natürlich wiedergegeben ist, daß man annehmen muß, die Gestalt habe in ihrem Urbild einen anderen, größeren Gegenstand, etwa ein Buch, getragen. Der Maler hat ihm den Stab in die Hand gegeben, ohne die dadurch notwendig werdende Aenderung der Handstellung vorzunehmen. Aehnlich ist es bei den Evangelistenbildern des Matthäus, Marcus und Johannes. Die Art der Handhaltung ist, wie oben[4] erwähnt, die des lateinischen Segens- oder Redegestus. Die Vorbilder werden also diesen gezeigt haben. Der Maler gab ihnen nun die Feder in die Hand, die sie so unmöglich halten können. Auf derartige Uebertragungen sind auch die flatternden Gewandenden bei völlig ruhig stehenden Personen, wie bei Christus auf Blatt 174 b unten[5] und bei Judas auf Blatt 118a unten,[6] zurückzuführen: es sind Uebertragungen eilender oder schwebender Gestalten ohne die notwendige Aenderung. Erwähnt mag hier auch sein, daß die Gestalt der Maria in beiden Kreuzigungsbildern[7] Zug für Zug dieselbe ist.

[1] Vergl. S. 14.
[2] Vergl. S. 14.
[3] Vergl. S. 13.
[4] Vergl. S. 43.
[5] Vergl S. 22.
[6] Vergl. S. 19.
[7] Vergl. S. 19 f. und S. 24.

Die Gewandung sämtlicher männlichen Heiligenfiguren in allen Bildern ist die antike: langes, bis an die Knöchel reichendes, meist weißes Untergewand mit langen, halbweiten Aermeln, die unten etwas umgeschlagen sind; über dieses ist der verschieden gefärbte Mantel gelegt. Gewöhnlich ist ein Ende des Mantels über die linke Schulter gezogen, der Rest um den Leib geschlungen, sodaß der rechte Arm frei bleibt. Vereinzelt bedeckt der Mantel auch noch die rechte Schulter. Die gleiche Gewandung zeigen auch die Engel, sowie Zacharias und die Pharisäer auf Blatt 18b unten[1] und die Hohenpriester auf Blatt 118a unten[2] mit Ausnahme des links sitzenden, bei dem sich oben an der Halsöffnung des Untergewandes ein Goldeinsatz befindet; auch ist dessen Mantel ein Aermelmantel. Die antike Kleidung bietet nichts Merkwürdiges; sie ist in morgen- und abendländischen Darstellungen für die Heiligenfiguren in Gebrauch. Christus am Kreuze trägt einmal, Blatt 118b oben,[3] ein langes, ärmelloses Gewand, das in dieser Zeit ein orientalisches Vorbild voraussetzt, das andere Mal, Blatt 175a unten,[4] den im Abendlande früher, in dieser Zeit aber auch im Orient durchdringenden Lendenschurz. Johannes der Täufer erscheint auf beiden Bildern, auf Blatt 75a oben[5] und Blatt 174b oben,[6] in einem bis auf die Waden reichenden Aermelkleide. Eine interessante Gewandung hat der erste Pharisäer auf Blatt 75a oben,[5] es ist jedenfalls eine fürstliche, vielleicht orientalische Zeittracht, wie auch die Tracht der Magier an eine orientalische Prachtgewandung erinnert. Leute aus dem Volk tragen mit einer Ausnahme, nämlich des auf Blatt 111b unten[7] der Elisabeth zunächst stehenden Mannes, bei dem die antike Kleidung verwandt ist, einen auf der rechten Schulter von einer Spange gehaltenen, kurzen Schultermantel, darunter ein kurzes, helles Unterkleid. Auch diese Kleidung dürfte als Zeittracht anzusehen sein. Die Tracht

[1] Vergl. S. 11.
[2] Vergl. S. 19.
[3] Vergl. S. 19 f.
[4] Vergl. S. 24.
[5] Vergl. S. 13 f.
[6] Vergl. S. 22.
[7] Vergl. S. 17 f.

Bernwards auf dem Widmungsbilde[1] ist die priesterliche Kleidung der Zeit.

Die Frauentrachten der Handschrift weisen gemeinsam das lange, weiße Untergewand auf. Ferner erscheinen Frauen stets mit einem Kopf und Schultern verhüllenden Schleier. Bei den Frauen auf Blatt 174 b unten[2] findet sich im Untergewande am Halse derselbe Goldeinsatz, wie bei dem einen Hohenpriester auf Blatt 118 a unten.[3] Der Mantel der Frauen zeigt keine Abweichung von dem der männlichen Heiligenfiguren, doch scheint er stets beide Schultern zu bedecken. Es ist nun wichtig festzuhalten, daß bei sechs Fällen das Kopftuch dieselbe Farbe — allerdings weiß — hat, wie der Mantel. Auf Blatt 174 b unten,[2] 118 b oben[4] und 175 a unten[5] scheint es mit dem Mantel zusammenzuhängen: die Bildung, die für den byzantinischen Madonnentypus vorbildlich war. Auf Blatt 111 b oben[6] trägt Maria einen Rock, der von einem um die Lenden gelegten Gürtel, der durch eine breite Borte mit der Halsöffnung des Untergewandes in Verbindung steht, bis auf Wadenhöhe hinabreicht. Denselben Rock trägt Blatt 111 b unten[7] Elisabeth; doch ist bei ihr darüber ein kurzes, weites Jäckchen mit weiten, weißgefütterten Aermeln gelegt. Ueber dieses ist das Kopftuch geschlungen. Bei diesen Kleidungsstücken handelt es sich jedenfalls um eine Zeittracht.

Als Fußbekleidungen finden sich Strümpfe bei den drei Magiern auf Blatt 18 a unten,[8] dem ersten Pharisäer auf Blatt 75 a oben,[9] und dem zweiten Mann auf Blatt 111 b unten.[7] Sie sind jedesmal farbig quergestreift, ganz ähnlich, wie sie aus byzantinischer Zeit im Gräberfelde von Achnim gefunden wurden.[10] Auch diese Tatsache weist wieder auf den Orient.

---

[1] Vergl. S. 7.
[2] Vergl. S. 22.
[3] Vergl. S. 19 und S. 45.
[4] Vergl. S. 19 f.
[5] Vergl. S. 24.
[6] Vergl. S. 17.
[7] Vergl. S. 17 f.
[8] Vergl. S. 10.
[9] Vergl. S. 13 f.
[10] Siehe R. Forrer: Die Gräber- und Textilfunde von Achnim-Panopolis. Straßburg i. E. 1891, Fig. 8, Taf. 8. Desselben: Reallexikon der

Schuhe finden sich außer bei diesen bei den Pharisäern, den Leuten aus dem Volk, ferner bei Zacharias, Elisabeth und Maria auf Blatt 111 b:[1] bei diesen drei Personen sind die Füße nur auf diesem Blatte zu sehen. Maria trägt allerdings auch auf dem Widmungsbilde[2] Schuhe. Christus und die Jünger tragen in den Bildern des biblischen Zyklus nie eine Fußbekleidung, Blatt 75 b unten[3] haben dagegen Petrus und Marcus Schuhe. Die Füße der Evangelisten auf den Evangelistenbildern sind durchweg unbekleidet. Die Engel sind stets ohne Fußbekleidung. Als Kopfbedeckungen kommen neben den schon erwähnten Kopftüchern der Frauen nur die sogenannten Judenhüte, spitze Hauben, die sich etwa aus der «phrygischen» Mütze entwickelt haben könnten, vor; sie tragen die Magier, die Pharisäer auf Blatt 75 a oben[4] und die Hohenpriester auf Blatt 118 a unten.[5]

Die landschaftlichen Motive der Handschrift sind meist typische Bildungen; sie gehen zum Teil auf altchristliche Vorbilder zurück. So z. B. die häufigste Baumformation in den Bildern, der sogenannte Pilzbaum. Er erscheint zu Gruppen vereinigt auf Blatt 76 a oben,[6] meist jedoch, wie Pflanzen überhaupt, als Trennungs- und Abschlußmittel. Seine Bildung ist die allgemein typische. Ein ihm verwandter Baumtypus ist der auf Blatt 174 a unten.[7] Hier ist die Krone einmal zu einer Kugel, zweimal zu einem Kegel ausgebildet. Auch die Baumbildungen auf Blatt 75 b oben[8] sind auf diesen Urtypus zurückzuführen; ferner die Bäume auf Blatt 75 a oben,[4] wo sich auch die sonst vielfach an dem einfachen Pilzbaum angebrachten Früchte finden. Die Bäume auf Blatt 76 a oben,[9] die die Gruppe der Pilzbäume flankieren, gehen wohl mit dem

prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer. Berlin und Stuttgart 1907, unter «Strümpfe».

[1] Vergl. S. 17 f.
[2] Vergl. S. 8 ff.
[3] Vergl. S. 14 f.
[4] Vergl. S. 13 f.
[5] Vergl. S. 19.
[6] Vergl. S. 15.
[7] Vergl. S. 21.
[8] Vergl. S. 14.
[9] Vergl. S. 15.

Palmbaum im Codex Egberti der Trierer Stadtbibliothek auf gemeinsame, also wohl morgenländische [1] Vorbilder zurück. Die kleineren, die Zwischenräume füllenden Bäume und Pflanzen sind ziemlich naturalistisch gebildet. Der Erdboden zeigt die in dieser Zeit sehr häufige Schollenbildung. Während es aber sonst immer versucht wird, die einzelnen Schollen durch einen gemeinsamen Untergrund zu verbinden und durch Schattierungen natürlicher erscheinen zu lassen, herrscht hier eine strenge Stilisierung, die sich sonst nicht belegen ließ. Jede einzelne Scholle zeigt einen breiten, roten Kreisrand, der noch mit weißen Punkten besetzt ist. In der eigentlichen, grün oder purpurn gefärbten Scholle sind streng stilisierte Gräser und Blumen angebracht. Vielfach sind die Schollen im Dreipaß zusammengestellt. Auch Berge werden aus übereinander gesetzten Schollen gebildet. Durch Analogiebildung tritt der Schollenerdboden auch manchmal in Szenen auf, in die er nach dem Charakter des Raumes, in dem die Szene gedacht ist, nicht paßt, wie auf Blatt 17a,[2] 76a unten,[3] 118a unten,[4] 118b unten[5] und 175b unten.[6] Von Luft hat der Maler keine Vorstellung; er gibt alle Szenen auf einem farbigen, meist gemusterten Hintergrunde. Der Himmel ragt bei den Szenen, in denen seine Andeutung notwendig erschien, vom oberen Rande des Bildes in dasselbe hinein, und zwar in Form eines Halbkreises, der mit Gold ein- oder mehrfach konturiert und blau gefüllt ist. Meist umschließt er einen Stern. Manchmal setzen an die Goldkonturen graue Wolken in stilisierten Formen, meist Dreiecken, an. Wasser ist teils sehr natürlich gemalt, teils streng in S-Linien stilisiert.

[1] Ueber den Zusammenhang der Egbertschule mit der altchristlich-orientalischen bezw. syro-ägyptischen Kunst vergl.: Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale untersucht von H. V. Sauerland und A. Haseloff, Trier 1901, S. 133 ff; ferner Strzygowski, Byzantinische Zeitschrift XI, 1902, S. 566 ff. Zu dem Palmbaum vergl. Kraus, F. X.: Die Miniaturen des Codex Egberti, Freiburg i. B. 1884, Taf. 45.

[2] Vergl. S. 8 f.

[3] Vergl. S. 15.

[4] Vergl. S. 19.

[5] Vergl. S. 19.

[6] Vergl. S. 24.

Die Architekturen der Handschrift tragen meist einen ausgesprochen oströmischen Charakter. Auf die Stadt Jerusalem wird an anderer Stelle[1] genauer einzugehen sein; hier sei nur der typisch-orientalische Kuppelbau[2] erwähnt, der auch die Grabbauten auf Blatt 75 b oben[3] und Blatt 175 a unten[4] und den Bau, in dem der Thronsessel steht, auf Blatt 111 b oben[5] charakterisiert. Kuppelbauten sind ferner die Türme auf Blatt 18 a oben[6] und Blatt 76 a oben,[7] erstere besonders charakteristisch durch die hufeisenförmigen Bogen, die sich auch auf Blatt 17 a,[8] wenn auch weniger ausgeprägt, zeigen, letztere durch den eigenartigen Mosaikschmuck, der sicher orientalisch ist.[9] Die übrigen Gebäude, die Hallen auf Blatt 16 b,[10] Blatt 18 b unten[11] und Blatt 111 b oben,[5] sowie die wohl auf Holzarchitekturen zurückgehenden Räume auf Blatt 111 a[12] sind ebenso gut in abend- als in morgenländischen Darstellungen nachzuweisen. Die Möbel gehen wohl auf die zur Zeit der Entstehung der Handschrift gebräuchlichen zurück; darauf weisen wenigstens die fensterartigen Bogenbildungen, mit denen sie meist verziert sind, hin. Dagegen sind die sowohl in den Architekturen als bei den Möbeln verwandten Arkaden nach O. Wulff kleinasiatischen Ursprungs.[13]

Der Ornamentenschatz des Malers ist recht bescheiden, doch weiß er mit einfachen Mitteln reiche Wirkungen zu erzielen. Das am meisten benutzte Element ist der Punkt, der in den verschiedensten Gruppierungen und Reihungen vorkommt, vielfach in Verbindung mit Kreisen. Ein weiteres Element

[1] Vergl. S. 71 ff.
[2] Vergl. S. 22 f.
[3] Vergl. S. 14.
[4] Vergl. S. 24.
[5] Vergl. S. 17.
[6] Vergl. S. 10.
[7] Vergl. S. 15.
[8] Vergl. S. 8 f.
[9] Beissel, Evangelienbuch, S. 8 erinnert an die Mosaiken, die Bernward nach Thangmar, Vita Bernwardi cap. 6. Mon. Germ. SS. IV, 760, in Hildesheim an Bauwerken anbringen ließ. Die Bauformen der Türme lassen aber einen Gedanken daran wohl nicht zu.
[10] Vergl. S. 7 f.
[11] Vergl. S. 11.
[12] Vergl. S. 16 f.
[13] Byzantinische Zeitschrift XIII, 1904, S. 573.

bildet die Linie in gerader und gewellter Form. In beiden Formen ist sie zur Ornamentierung der Hintergründe verwandt, die durch sie in rautenförmige Felder geteilt werden. Die Schnittpunkte sind dann noch durch Punkte, Kreise, Verbindungen beider oder durch kleine Rauten gehoben. Diese Art, Hintergründe zu beleben, war in dieser Weise für Hintergründe von Szenenbildern nicht zu belegen. Für ornamentale Blätter ist sie, allerdings auch nicht in gleicher Weise, in der Trierer und Regensburger Schule zu finden. Einen weiteren Bestandteil des Ornamentenschatzes bildet der Halbkreis, der in einfachen und Doppelreihungen erscheint. Endlich zeigen sich noch verschieden gefärbte Flächen in einem Schachbrettmuster und in Streifen nebeneinander. Eine sehr einfache Kreismusterung zeigt die Fläche des Hauptkreises auf Blatt 118 b oben.[1] Auf das Muster auf Blatt 175 b unten[2] wird noch zurückzukommen sein.[3] Pflanzenmotive sind verhältnismäßig selten und dann stets in einfacher Stilisierung verwandt, so bei Kapitälen auf Blatt 16 b[4] und 17 a,[5] ferner in den oberen Ecken von Blatt 17 a[5] und endlich am reichsten auf Blatt 19 a oben,[6] wo sich aber auch am klarsten die Ungeeignetheit des Malers für derartige, rein dekorative Gebilde zeigt, die ein Vergleich dieser und der Arbeiten des Malers der Initialseiten noch klarer zum Bewußtsein bringt.[7] Dieser Pflanzenschmuck scheint übrigens nach einem etwa vom Maler der Initialen stammenden Vorbilde, wenn sich auch ein derartiger Pflanzenschmuck bei den in diesem Codex enthaltenen Werken des Initialmalers nicht finden läßt, kopiert zu sein; denn er paßt gar nicht zu der sonstigen Art des Bildermalers; die lässige Ausführung deutet jedoch entschieden auf ihn als Verfertiger hin.

Die stilkritischen Untersuchungen ergaben einen starken Hinweis auf den Orient. Die Technik ließ sich nur in drei griechischen Handschriften

[1] Vergl. S. 19 f.
[2] Vergl. S. 24.
[3] Vergl. S. 78.
[4] Vergl. S. 7 f.
[5] Vergl. S. 8 ff
[6] Vergl. S. 12.
[7] Vergl. S. 74 ff.

aus älterer Zeit, die in Alexandrien oder Kleinasien entstanden sind, nachweisen. War schon diese Tatsache außerordentlich schwerwiegend für die Annahme einer orientalischen Schulung des Künstlers, so wurde sie durch die weiteren Untersuchungen der Gestalten- und Typenbildung, der Gebärden, der Gewandung wie der Architekturen, die außerordentlich viel Orientalismen feststellten, durchaus bestätigt. Die landschaftlichen Motive wie der sehr einfache Ornamentenschatz stellten sich dem nicht entgegen. Man darf also behaupten: Der Künstler entstammt einer Schule, in der eine stark orientalisierende Richtung gepflegt wurde, in die aber auch abendländische Motive Eingang gefunden hatten.

## Ikonographische Charakteristik.

Die bisherigen Untersuchungen beschäftigten sich lediglich mit den Einzelheiten der Darstellungsweise. Im Folgenden sind nun die einzelnen Bilder als Ganzes zu betrachten. Es sei besonders darauf aufmerksam gemacht, daß bei dieser Art der Betrachtung mehr Nachdruck auf die Gesamtheit der sich daraus ergebenden Argumente zu legen ist, als auf jedes einzelne.

Die erste Seite des Widmungsbildes, Blatt 16b,[1] auf dem Bernward als Schenker des Buches dargestellt ist, ist ikonographisch ohne Bedeutung; sie ist in ihrer Anlage äußerst einfach und wohl als eigene Komposition des Künstlers anzusehen. Eine Darstellung auf Blatt 4a des Evangelienbuches der Uota von Niedermünster, in der Hof- und Staatsbibliothek München als clm. 13601, cim. 54 bezeichnet, bei deren Besprechung Swarzenski auf gewisse Beziehungen zu der hier besprochenen Miniatur hinweist,[2] ist dieser nur gedankeninhaltlich, aber nicht ikonographisch verwandt. Der Gedanke, den Bischof am Altar darzustellen, lag ja bei einem Widmungsbilde in einem für gottesdienstliche Zwecke bestimmten Buche nahe.

[1] Vergl. S. 7 f.
[2] Swarzenski, Regensburg, S. 98 und Anm. 1.

Von der zweiten Seite, Blatt 17 a,[1] auf dem Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln dargestellt ist, läßt sich jedoch mit Bestimmtheit die Herkunft der Komposition feststellen. Sie ist orientalischen Ursprungs. Den Beweis liefert ein Kalksteinrelief aus Theben im ägyptischen Museum zu Kairo,[2] das in der Anlage ganz auffallend mit Blatt 17 a übereinstimmt. Maria sitzt da in Vorderansicht zwischen Spiralsäulen und hat das Kind vor sich auf dem Schoße; mit der linken Hand hält sie das Christuskind. Zu beiden Seiten stehen Engel, mit der Hand den Nimbus Christi haltend. Gewiß sind manche Züge, wie der Thron und die Stabkreuze der Engel, im Widmungsbilde zu vermissen, die Komposition im Ganzen stimmt aber überein. Für eine orientalische Vorlage sprechen übrigens auch die äußerst schlanken Proportionen der Figuren und die überreiche Verwendung von Gold und Silber in diesem Bilde.

Trotz der großen Zahl von Evangelistenbildern, die sich fast regelmäßig in Prachthandschriften der Evangelien oder der Bibel finden, war es nicht möglich, die in dieser Handschrift angebrachten zu belegen, eine Tatsache, die nicht befremden kann, wenn man bedenkt, daß sich für diese Bilder feststehende Typen überhaupt nur an wenigen Stellen gebildet haben.[3] Dazu tritt in dieser Zeit das Bestreben, Abwechselung in die Evangelistenbilder zu bringen. Die rein dekorative Beziehung des Symbols zum Evangelisten weist jedoch auf die franko-sächsische Schule hin.[4] Die Verbindung der Evangelistensymbole mit Szenenbildern ist, wie bereits oben gesagt,[5] nicht als vorgebildet nachzuweisen.[6] Die Absicht, die in der

[1] Vergl. S. 8 ff.

[2] Abgebildet: Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien, S. 93, Abb. 69.

[3] Haseloff in: Der Psalter Erzbischof Egberts, S. 87.

[4] Haseloff ebendort. Vergl. über diese Schule: L. Délisle. L'evangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXème siècle. Paris 1888; ferner Janitscheck in: Die Trierer Adahandschrift. Publ. d. Gesellschaft für Rhein. Geschichtskunde VI. Leipzig 1889, S. 95 ff.

[5] S. 32.

[6] Beissel, Evangelienbuch, S. 38 erwähnt in diesem Zusammenhange das Evangeliar aus Echternach in der Herzogl. Bibliothek zu Gotha. Doch scheint eine Verbindung der Himmelfahrtsszene mit dem Symbol des Johannes dort nicht vorhanden zu sein. Eine Einsicht der Handschrift war dem Verfasser nicht möglich.

hymnologischen Literatur im Anschluß an die Symbole ausgesprochenen Gedanken bildlich darzustellen, scheint auch die Bäume in dem das Marcussymbol überspannenden Bogen auf Blatt 76a oben[1] veranlaßt zu haben. Es läge diesen der Gedanke an die mit dem Löwen in Verbindung gebrachte Wüste zu Grunde, der sich in dem Vers aus dem Carmen paschale des Sedulius[2]

Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis.

und, um noch ein Beispiel anzuführen, in den Versen

Marcus leo per desertum
Clamans rugit in apertum
Iter fiat Deo cutum
Mundum cor a crimine.[3]

ausspricht.

Bei der Behandlung des biblischen Zyklus ist der klareren Uebersicht halber die zeitliche Reihenfolge der einzelnen Szenen statt der in der Handschrift beliebten durchgeführt.

Beissel[4] hat eine äußerst dankenswerte, aber leider wenig übersichtliche Zusammenstellung der in Evangelienbüchern bis zum 12. Jahrhundert dargestellten Szenen gegeben. Bei einem Vergleich der in der Handschrift Nr. 18 dargestellten Szenen mit denen in griechischen und syrischen einer- und lateinischen Handschriften andererseits muß es nun auffallen, daß von den Wundern Christi, die in den lateinischen Handschriften dieser Zeit durchweg einen großen Teil des Darstellungsmaterials liefern, mit Ausnahme der Auferweckung des Lazarus, die sich auch in den orientalischen Handschriften zeigt, kein einziges dargestellt ist. Darin liegt eine wesentliche Uebereinstimmung mit dem Bilderkreise der griechischen und syrischen Handschriften dieser Zeit. Die früheren Handschriften dieser Sprachen bevorzugen im Gegensatz zu den älteren lateinischen Handschriften diese Darstellungen. In dieser Zeit sind

[1] Vergl. S. 15.
[2] 1, 356. Abgedruckt bei Migne, Patrologiae cursus completus, series latina 19, 591.
[3] Vergl. S. 32 Anm. 2.
[4] Beissel, Geschichte, IV. Anhang, S. 337 ff.

sie aus dem morgenländischen Bilderkreise ausgeschieden und in den abendländischen übergegangen.

Die nachfolgende Zusammenstellung über die Verteilung der in der Hildesheimer Handschrift Nr. 18 dargestellten Szenen auf die Bilderkreise anderer Schulen mag über die Ueblichkeit einer Darstellung im Orient und Occident Auskunft geben. Die aufgeführten Handschriften sind so ausgewählt, daß alle in der betreffenden Schule, der sie angehören, überhaupt dargestellten Szenen in der Tabelle Berücksichtigung fanden. Die einzelnen Szenen sind in der Tabelle durch nachfolgende Zahlen bezeichnet:

1. Das Wort bei Gott.
2. Verkündigung der Geburt des Täufers.[1]
3. Mariä Heimsuchung.
4. Namengebung für Johannes den Täufer.
5. Christus in der Krippe.
6. Die drei Magier erblicken den Stern.
7. Predigt des Täufers.
8. Taufe Christi.
9. Christus mit den ersten vier Jüngern.
10. Berufung des Matthäus.
11. Gastmahl bei Matthäus.
12. Auferweckung des Lazarus.
13. Einzug in Jerusalem.
14. Abendmahl.
15. Judas erhält seinen Lohn.
16. Christus am Kreuze.
17. Christus erscheint Maria Magdalena.
18. Christi Himmelfahrt.

Die Abteilung A der Tabelle enthält griechische und syrische Handschriften.

Die Abteilung B bringt als Ergänzung hierzu ein Verzeichnis griechischer Miniaturen, das sich in dem griechisch-

[1] Die zweite Darstellung, Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück, wurde in der allgemeinen Tabelle, ihres engen Zusammenhangs mit dieser Szene wegen, außer Acht gelassen.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A. Rossano, Kapitelsbibl. Codex Purpureus | | | | | | | | | | | | ● | ● | ● | | | | |
| Venedig. Marciana. I, 49. Evangelienbuch | | | | | ● | | | ● | | | | | | | | | | |
| Paris, Bibl. nat. Cod. graec. 64, Evangelienbuch | ● | ● | | | | | ● | ● | | | | | | | | | | |
| Paris, Bibl nat. Cod graec. 75, Evangelienbuch | | ● | | | ● | | | ● | | | | | | | | | | |
| Florenz. Laurentiana. Rabulas-Evangelienbuch | | ● | | | ● | | | ● | | | | | ● | | | ● | | ● |
| B. Verzeichnis griechischer Miniaturen | ● | ● | ● | ● | ● | | | | | | | ● | | ● | ● | ● | | |
| C. Tituli für die Klosterkirche von St. Gallen | | ● | ● | | ● | | | ● | | | | ● | ● | | | | | |
| Tituli für den Dom zu Mainz | | ● | ● | ● | ● | ● | ● | ● | | ● | | ● | ● | ● | | ● | ● | ● |
| D. München, H.- u. St.-Bibl. clm 4452; cim. 57, E.-B.[1] | | ●[2] | | ● | ● | | | | | | | | ● | ● | | ● | | ● |
| München, H.- u. St.-Bibl. clm. 4453, cim. 58, E.-B.[3] | | | | | ● | | | ● | | | | ● | ● | | | | ● | |
| München, H.- u. St.-Bibl. clm. 23338; cod. pict. 68, Per.-B[4] | | ● | | | ● | | | | | | | | | | | ● | | |
| Berlin, Kupferstichkabinett. Handschrift 111, P.-B.[5] | | | | ● | ● | | | ● | | | | | ● | ● | | ● | | ● |
| E. Trier, Stadtbibliothek. Codex Egberti. E.-B. | | | ● | | ● | ● | | ● | | ● | ● | ● | ● | | | ● | ● | ● |
| Gotha, Herzogl. Bibliothek. Echternacher Evangelienbuch | | | ● | | ● | | | ● | | ● | ● | ● | ● | | | ● | ● | ● |
| Bremen, Stadtbibliothek. Echternacher Perikopenbuch | | | | | ● | ● | | | | | | | | ● | | ● | ● | ● |
| F. München, H.- u. St.-Bibl. clm. 13601; cim. 54, E.-B. der Uota | ● | | | | ● | | ● | | | | | | | | | ● | | |
| München, H.- u. St.-Bibl. clm. 15713; cim. 179, Per.-B. | | | | | ● | | ●[6] | ● | | | | | | | | | | |
| Salzburg. Bibl. d. Ben.-Stifts St. Peter. Cod. VI, 55, Per.-B. | | | | | ● | | | | | | | | ● | ● | | ● | | ● |

[1] Voege-Hs. I. — [2] Hier findet sich auch die zweite Darstellung: Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück. — [3] Voege-Hs. M. — [4] Voege-Hs. VII. — [5] Voege-Hs. XVII. — [6] Die Deutung der Szene ist zweifelhaft. Vergl. S. 62.

lateinischen Evangelienbuche Nr. 18 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen befindet; in demselben hat ein St. Galler Maler die Miniaturen seiner griechischen Vorlage kurz verzeichnet.[1]

Abteilung C enthält die von St. Gallen ausgehenden Tituli für die Wandmalereien in der Klosterkirche zu St. Gallen[2] und für den Dom zu Mainz.[3]

Abteilung D umfaßt Handschriften der Reichenauer Schule, die von Voege behandelt wurden.[4]

Abteilung E bringt den Codex Egberti und ihm verwandte Handschriften des Echternacher Kreises.

Abteilung F enthält Werke der Regensburger Buchmalerschule.[5]

Bei der Durchsicht der Tabelle fallen folgende Tatsachen sofort auf: Einzelne Szenen, die sich in der Handschrift finden, kommen in morgenländischen Handschriften überhaupt nicht vor, so die Berufung des Matthäus, das Gastmahl bei Matthäus und die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena (10, 11, 17).

Dann könnte man aus der Tabelle auch schließen, daß die Szenen die drei Magier erblicken den Stern (6) und Christus mit den ersten vier Jüngern (9) im Orient nicht vorkommen. Für beide ergibt sich trotzdem ein orientalischer Ursprung.[6] Zu letzterer Szene sei übrigens bemerkt, daß sie in abend-

[1] Vergl. Beissel. Geschichte. S. 238 f.

[2] Carmina Sangallensia VII Versus de Evangelio ad picturam. Mon. Germ. Poetae II. 480 f. Vergl. v. Schlosser: Quellenbuch für Kunstgeschichte. Quellenschriften für Kunstgeschichte. N. F. VII. Wien 1896, S. 131 f.; Steinmann: Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis 11. Jahrhundert. Beiträge zur Kunstgeschichte. N. F. XIX. Leipzig 1892. S. 105 f.

[3] Verfaßt von Ekkehard dem Jüngeren von St. Gallen für Erzbischof Aribo von Mainz (1021–1031). Abgedruckt bei Schneider: Der hl. Bardo. Mainz 1871, S. 19f.

[4] W. Voege: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891. Hierzu Repertorium für Kunstwissenschaft XIX. 1896. S. 132 f., XXIV, 1901, S. 469 ff. Ferner Beissel: Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala. Düsseldorf 1898. Erweiterter Sonderabzug aus: Zeitschrift für christliche Kunst. Sp. 18; Haseloff. a. a. O., S. 153 f. und Swarzenski im Repertorium XXVI. 1903 S. 390 f.

[5] Behandelt von Swarzenski, Regensburg.

[6] Vergl. S. 61 f. u. S. 64.

ländischen Handschriften auch nicht vorkommt. Im Titulus von Mainz ist die Szene zwar angeführt, doch werden hier nur drei Jünger genannt, während in der Miniatur der Handschrift Nr. 18 Christus mit vier Jüngern dargestellt ist.

Ferner zeigt die Tabelle, daß die Szene Judas erhält seinen Lohn (15) in abendländischen Handschriften nicht vorkommt. Sie ist also wahrscheinlich orientalischen Ursprungs.

Ueberwiegend zeigen sich einzelne Szenen der Handschrift in orientalischen Handschriften. So das Wort bei Gott (1), und die Verkündigung der Geburt des Johannes (2).

Einzelne Rubriken der Tabelle zeigen, daß Szenen im Abendland und Morgenland gleichmäßig üblich waren, was aus dem Stoff der Darstellung schon verständlich ist. So Christus in der Krippe (5) und die Taufe Christi (8), die Auferweckung des Lazarus (12), der Einzug Christi in Jerusalem (13), das Abendmahl (14), Christus am Kreuze (16) und Christi Himmelfahrt (18). Für diese Szenen wird die ikonographische Charakteristik zu entscheiden haben, ob sie nach morgen- oder abendländischen Vorbildern gebildet sind.

Nun zur Betrachtung der einzelnen Bilder. Wie schon gesagt, ist die chronologische Reihenfolge hierbei durchgeführt.

Die Darstellung «das Wort bei Gott» auf Blatt 174a[1] bildet eine Illustration zum Anfang des Johannesevangeliums. Wie schon oben erwähnt, ergibt die Tabelle, daß die Szene in morgenländischen Handschriften öfter dargestellt ist als in abendländischen. Von letzteren kommen in Betracht die Evangelienhandschrift der Uota,[2] die sie auf zwei Bilder, die in der Miniatur der Handschrift Nr. 18 vereinigt erscheinen, folgendermaßen verteilt: 1. Unter der Hand Gottes zeigt sich Christi Brustbild mit Nimbus ohne Kreuz, dann folgen jedesmal in einem Bogen zunächst vier Engel — nach Swarzenski die vier Winde — darunter Sonne, Mond und Sterne, endlich die Personifikationen von Meer und Erde. 2. Das menschgewordene Wort Gottes liegt in der Krippe, auf die Ochs und Esel hinabschauen. Es muß zweifelhaft bleiben, ob die beiden Darstellungen tatsächlich im Zusammenhange gedacht sind:

[1] Vergl. S. 21.
[2] Vergl. Swarzenski, Regensburg. S. 102 f. und Abb. 33, Taf. 14.

denn sie sind an zwei gegenüberliegenden Ecken des Evangelistenbildes des Johannes angebracht. Die zweite zu berücksichtigende Darstellung findet sich im Wysehrader Perikopenbuch der Universitätsbibliothek zu Prag. Das Bild zeigt das menschgewordene Wort Gottes, den Menschensohn, bartlos und segnend, auf einem Regenbogen sitzend, ein Buch in der Linken haltend, in einer Mandorla, die unten von einem Engelspaar gestützt, oben von einem anderen gehalten wird; zwischen den vier Engeln befinden sich in kleinen Kreisen die Symbole der Evangelisten. Beissel[1] sagt bei Besprechung dieser Handschrift: «Offenbar benutzte der Maler des Prager Codex andere Quellen, als die Miniatoren der übrigen Evangelienbücher». Swarzenski[2] spricht bei der Erwähnung dieser Handschrift und der böhmischen Schule, aus der sie hervorgegangen ist, von einer erstaunlichen Erweiterung des Bilderkreises, die auf ein Bekanntwerden mit altchristlichen Bilderhandschriften zu setzen sei. In altchristlichen lateinischen Handschriften findet sich aber diese Darstellung nicht. Es ist also notwendig anzunehmen, daß sie orientalischer Herkunft ist. Eine Verbindung sowohl Böhmens als Regensburgs mit dem Orient ist nicht erstaunlich. Nun bietet zwar die — soweit festzustellen war — einzige erhaltene Darstellung dieser Art, welche griechischen Ursprungs ist, nämlich im Evangelienbuche der Pariser Nationalbibliothek graec. 64, eine völlig abweichende Auffassung: Das Wort Gottes, Christus, thront neben dem Vater. Jedenfalls ist aber doch der Gedanke vorhanden. Wie die griechische Vorlage, die der St. Galler Maler in seinem Verzeichnis aufführt, den Gedanken ausdrückte, weiß man nicht, da sich weder das Vorbild noch die Kopie erhalten hat. Man muß sich damit begnügen festzustellen, daß der Gedanke an sich nicht in den abendländischen Bilderkreis hineingehört, sodaß diese Darstellung des Hildesheimer Codex unbedingt auf orientalische Vorbilder hinweist.

«Die Verkündigung der Geburt des Täufers», auf Blatt 111a oben,[3] die sich in drei in der Tabelle aufgeführten Handschriften orientalischen Ursprungs findet, auch in

[1] Evangelienbuch, S. 19.
[2] Regensburg, S. 130.
[3] Vergl. S. 16 f.

dem Verzeichnis griechischer Miniaturen angeführt ist, scheint ebenfalls orientalischer Herkunft zu sein. Das Vorkommen der Szene in den Titulis für die Klosterkirche in St. Gallen und den von einem dortigen Mönche verfaßten für den Dom zu Mainz kann nicht auffallen; das Verzeichnis lehrt ja schon, daß in St Gallen neben abendländischen morgenländische Vorbilder benutzt wurden,[1] daß St. Gallen ein Punkt ist, wo Orient und Occident sich treffen, wo eine Vermischung beider Bilderkreise stattfindet. Die Dichter der Tituli schlossen sich selbstverständlich bei ihren Plänen für Gemäldezyklen an ihnen bekannte Darstellungen an, und so findet sich natürlich bei diesen St. Galler Lichtern ebenfalls die Mischung morgen- und abendländischer Szenen. Auffällig ist nun freilich die Tatsache, daß sich die Szene, einmal sogar in genau derselben Teilung, wie in der Hildesheimer Handschrift, in der von Voege behandelten Handschriftengruppe[2] findet. Diese Gruppe ist, wie gesagt, in der Reichenau zu lokalisieren. Die Klöster der Reichenau und in St. Gallen standen aber in engstem Freundschaftsverhältnis, im lebhaftesten Austausch.[3] So kann es nicht Wunder nehmen, daß vielfach Szenen von St. Gallen aus in die Malerstuben der Reichenau gelangten. Mit dieser Szene muß man dann auch die weitere, damit zusammenhängende Darstellung »Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück« auf ein orientalisches Vorbild zurückführen.

Ueber »die Heimsuchung Mariä«, auf Blatt 111 b oben,[4] zeigt die Tabelle nur, daß die Szene sich, wie das Verzeichnis von St. Gallen beweist, auch im oströmischen Bilderkreise befand: in abendländischen Darstellungen ist sie ja erhalten. Die Entscheidung zu Gunsten einer orientalischen Vorlage gibt nun ein — vielleicht übernommenes — Mißverständnis des Malers. Links steht hinter Maria ein Kuppelbau, in dem ein Thronsessel untergebracht ist. Dieser hat mit der hier dargestellten Szene gar nichts zu tun; er läßt sich nur durch eine Verkündigungsszene, die sich an diese Szene an-

---

[1] Vergl Beissel, Geschichte S. 238.
[2] Vergl. S. 55 und Anm. 3.
[3] Beissel, Geschichte, S. 228, S. 231 und Anm. 5.
[4] Vergl. S. 17.

schloß, erklären.[1] Nimmt man diese Deutung an, so würde dieselbe auf eine fortlaufende Darstellungsweise, bei der Szenen ohne Trennung nebeneinander stehen, schließen lassen. Diese Art der Darstellung ist aber wiederum orientalischen Ursprungs.[2] Daß die Darstellung, falls sie aus einer fortlaufenden Reihe herausgenommen wäre, umgekehrt, d. h. der Turm rechts sein müßte, ist kaum wesentlich. Es ist, wie gesagt, die Möglichkeit zuzugeben, daß der Maler sie erst nach einer bereits mißverstandenen d. h. falsch abgeschlossenen Vorlage übernommen hat.

«Die Namengebung für den Täufer» auf Blatt 111b unten[3] findet sich im Verzeichnis griechischer Miniaturen zu St. Gallen, durch das sich leicht das Vorkommen der Szene in den Tituli für den Mainzer Dom erklären ließe. Außerdem findet sie sich aber noch in Handschriften der Voegeschule. Wenn sich dies auch auf die Verbindungen zwischen der Reichenau und St. Gallen zurückführen ließe, so muß eine Entscheidung über die Herkunft dieser Darstellung unter so unsicheren Voraussetzungen füglich unterbleiben.

Die Darstellung «Christus in der Krippe» auf Blatt 18a oben[4] ist insofern eigenartig, als die Gestalt Mariä, die sonst immer, wenn auch von einer weiteren Verwendung von Figuren abgesehen wird, mitdargestellt wird, hier fehlt. Der Grund des Weglassens Mariä ist nicht Raummangel; denn die beiden die Darstellung flankierenden Türme hätten ebensogut fehlen können. Man könnte den Grund im Text des Matthäusevangeliums II, 1, wo nur die Tatsache der Geburt, nicht aber Maria selbst erwähnt wird, suchen, zumal die Darstellung dem Matthäusevangelium vorangeht. Aber die Tatsache, daß

[1] Beissel, Evangelienbuch, S. 9 bezieht den Thron wohl auch auf eine solche. Sein Versuch, ihn durch die Worte des Lucasevangeliums I, 39 «Aufstehend ging Maria . . .» zu erklären, hat durch die Naivität, die er dem Maler damit zutraut, daß er auf das Wort «aufstehend» hin den Thron angebracht haben soll, wenig für sich. Andererseits würde eine Erklärung desselben durch den Vers des Magnificat «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles» dem Maler wohl zu viel zutrauen.

[2] Strzygowski: Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901, S. 4.

[3] Vergl. S. 17 f.

[4] Vergl. S. 10.

das Kind in der Krippe hier allein dargestellt ist, gibt weiter zu denken. Die abendländische Komposition ist bestrebt, das Kind in enge Verbindung mit Maria und Joseph zu bringen, während die morgenländische Maria und das Kind in die Mitte der Komposition setzt und die übrigen Personen, Joseph eingeschlossen, ringsum anordnet.[1] Nun liegt Maria in diesen Darstellungen auf einem Polster oder Bett, das Kind über ihr in der Krippe. So war das Kind doch immer mehr betont. Man ging sogar soweit, das Kind in einer Art Obergeschoß unterzubringen.[2] Von hier bis zur vollständigen Trennung des Kindes von der übrigen Komposition ist nur ein Schritt.

In innigem Zusammenhange mit dieser Szene steht die darunter befindliche «die drei Magier erblicken den Stern» auf Blatt 18a unten.[3] Diese Szene ist von Beissel[4] mit der im oberen Raum befindlichen Darstellung Christus in der Krippe insofern in Zusammenhang gebracht worden, als er beide Szenen zusammen als «Anbetung der drei Magier» deutet. Er leitet daraus den Schluß auf das mangelnde Verständnis des Malers für Perspektive her. Hätte der Maler jedoch die Anbetung der drei Magier darzustellen beabsichtigt, so würde er, der in anderen Szenen bedeutend schwierigere perspektivische Probleme in annehmbarer Weise gelöst hat, nicht hier zu dem naiven Mittel der Untereinanderstellung der voreinander gedachten Personen gegriffen haben. Aber angenommen, daß dem doch so wäre, so wäre es unbegreiflich, warum der Künstler nicht den Kopf des mittleren Magiers dem des Christuskindes zugewandt hat. Es handelt sich hier durchaus nicht um eine Anbetung der Magier; sie schauen vielmehr zu dem über der Krippe befindlichen Stern auf, sie bilden hier eine Illustration zu Matthäus II, 9, 10. Dieselbe Teilung und dieselbe Szenenverteilung findet sich auf einem Sarkophag im Museum zu Arles.[5] Dort ist eine Verwechselung dadurch

[1] Vergl. Haseloff, a. a. O., S. 90.

[2] Dies besonders deutlich in den Echternacher Bilderhandschriften, wo für diese Darstellung auch die morgenländische Komposition benutzt ist.

[3] Vergl. S. 10.

[4] Beissel, Evangelienbuch, S. 5.

[5] Abgebildet: Garrucci: Storia dell' Arte Christiana nei primi otto secoli della Chiesa vol. V. Prato 1872—1880, Tafel 310, 4.

unmöglich gemacht, daß die drei Magier auf den in der rechten oberen Ecke angebrachten Stern hinweisen. Eine andere Sache ist allerdings die Darstellung der drei Magier in diesem Bilde an sich; es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sie dastehen, bereit ihre Geschenke darzubieten. Dabei handelt es sich um eine Uebertragung der Magier aus einer Adorationsszene in diese Szene. Einer dem Verfasser von Herrn Dr. Hugo Kehrer zugegangenen, dankenswerten Mitteilung zufolge handelt es sich, wie er in seinem demnächst erscheinenden Werke: «Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst» nachgewiesen hat, um den «syro-südgallischen Typus der Dreikönigendarstellung», den Typus, der auf syrischer Vorstellung und Liturgie basiert und von dort nach Südgallien übertragen wurde. Auf seine eingehenden Studien, in denen auch die Darstellung dieser Hildesheimer Handschrift berücksichtigt ist, sei hiermit verwiesen. Auch diese Darstellung ist also orientalischen Ursprungs.

«Die Predigt des Täufers» auf Blatt 75a oben[1] ist in abendländischen Handschriften äußerst selten. Sie findet sich nur im Uotacodex[2] und vielleicht in dem Perikopenbuch der Münchener Hof- und Staatsbibliothek clm. 15713; clm. 179;[3] bei letzterer Darstellung ist die Deutung zweifelhaft. Swarzenski[4] nimmt an, es handele sich dort um eine Predigt des hl. Stephanus; seine Deutung scheint auch im Gegensatz zu der Beissels[5] richtig, sodaß von abendländischen Handschriften nur die Uotahandschrift in Betracht kommt. Dagegen zeigt sie sich unzweifelhaft in zwei griechischen Handschriften, dem Evangelienbuch in Venedig, Marciana I, 49, und dem Evangelienbuch der Nationalbibliothek in Paris, Codex graec. 64. Sie findet sich nun auch in den Titulis für die Wandgemälde im Dom zu Mainz, in die, wie oben[6] gesagt, von St. Gallen aus manche Szenen des morgenländischen Bilderkreises aufgenommen wurden. Im St. Galler Verzeichnis ist allerdings die Szene

[1] Vergl. S. 13 f.
[2] Abgebildet bei Swarzenski, Regensburg, Tafel 14, Abb. 33.
[3] Ebendort Tafel XXIV. Nr. 60.
[4] Ebendort S. 40 f.
[5] Beissel, Geschichte, S. 345.
[6] Vergl. S. 59.

nicht aufgeführt; dies ist aber unwesentlich, sie war eben in der betreffenden einen Vorlage nicht abgebildet. In die Uotahandschrift kann die Szene, wie schon oben[1] erwähnt, sehr wohl vom Orient gekommen sein. Darnach ist also die Szene als dem morgenländischen Bilderkreise angehörig anzusehen.

Die Darstellung der « T a u f e C h r i s t i » auf Blatt 174 b oben[2] schließt sich im allgemeinen an den im Abendlande damals gebräuchlichen Typus an: Christus bartlos in Vorderansicht, der Jordan in Form eines abgestumpften Dreieckes reicht ihm bis an die Brust; über ihm die Taube, von der Strahlen auf Christus hinabgehen; Johannes im Gewande von (hier allerdings grün gefärbten —! —) Kamelhaaren. Auch das Auftreten der drei Engel ist nicht merkwürdig, wenn auch ihre Gruppierung eigenartig ist. Auffallend ist nur die Art des Taufens, das Eintauchen in das Wasser, statt des sonst in Darstellungen der Taufe üblichen Uebergießens des Wassers. Strzygowski[3] hat diesen Gesichtspunkt in seiner Ikonographie der Taufe Christi nicht weiter berücksichtigt. Es ist anzunehmen, daß das Vorbild ebenfalls die Art des Untertauchens zeigte. Sie findet sich nach den Abbildungen bei Strzygowski in dieser Weise nur mehr in drei Darstellungen: in der Miniatur des Brüsseler Evangeliars Ms. 9428, das aus Bremen stammt,[4] auf dem Reliquiar aus Carrière-St. Denis[5] und auf der Tür von St. Zeno zu Verona.[6] Auch muß die Person des Johannes in der Vorlage gegen die sonstige Sitte ohne Nimbus dargestellt gewesen sein; sie ist nämlich hier, obwohl sie in der Predigtszene nimbiert erscheint, ohne Nimbus dargestellt. Die ganze Darstellung ist verwandt mit denen im Evangeliar Heinrichs II. München, clm. 4453; cim. 58,[7] das ja in der Reichenau entstand, im Codex Egberti zu Trier,[8] im Echternacher

[1] Vergl. S. 58.
[2] Vergl. S. 22.
[3] Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der christlichen Kunst, München 1885.
[4] Ebendort Tafel X. 1.
[5] Ebendort Tafel XVII. 4.
[6] Ebendort Tafel XX 1.
[7] Ebendort Tafel IX, 3.
[8] Ebendort Tafel IX. 2.

Evangeliar zu Gotha[1] und in dem oben erwähnten Brüsseler Evangeliar, das jetzt meist der Echternacher Schule zugewiesen wird.

Die Szene «Christus mit den ersten vier Jüngern» auf Blatt 75a unten[2] geht zurück auf den Text des Johannesevangeliums I, 37—51. Die Darstellung ist aber nicht wörtlich nach dem Text des Evangeliums, der zwei Darstellungen erfordert hätte, da er die Szene auf zwei Tage verteilt, gebildet. Sie findet sich in der Art, wie sie hier gegeben ist, nirgends sonst.[3] Den einzigen Anhalt bietet § 222 des Malerbuches vom Berge Athos,[4] wo es heißt: «(der Vorläufer zeigt Christum dem Johannes und dem Andreas.) Und wieder ist Andreas da und führt den Petrus, und Philippus den Nathanael zu Christus.» Die hier vorgeschriebene Szene hat der Maler ganz genau nachgebildet. Man darf zwar nicht annehmen, daß das Malerbuch vom Berge Athos schon zu dieser Zeit in einzelnen Teilen existierte; denn alles deutet darauf hin, daß es erst als Ganzes von einem Maler nach Szenen, deren Darstellung ihm, einem Orientalen, geläufig war, zusammengestellt wurde. Dieser Umstand ist jedoch nicht geeignet, irgendwelche Zweifel an der Berechtigung einer Annahme der Zugehörigkeit dieser Szene zum morgenländischen Bilderkreise zu veranlassen.

«Die Berufung des Matthäus» auf Blatt 18b oben[5] findet sich nur in abendländischen Handschriften, ebenso die darunter folgende Darstellung «das Gastmahl bei Matthäus», wie schon aus der Tabelle hervorging. Beide müssen also nach abendländischen Vorbildern geschaffen sein.

«Die Auferweckung des Lazarus» auf Blatt 174b unten[6] geht ebenfalls auf ein abendländisches Vorbild

[1] Ebendort Tafel IX, 4.
[2] Vergl. S. 14.
[3] Allein in Betracht gezogen werden konnte eine Stelle der Tituli für den Dom zu Mainz, die lautet: «Andreas fratri dux ibat in ora magistri; / Nathanael prius est gratiis participatus.» Diese Stelle nennt aber nur drei Jünger und würde des Wortes «prius» wegen außerdem eine andere Illustration veranlassen.
[4] Uebersetzt von Schaefer: Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855
[5] Vergl S. 11.
[6] Vergl. S. 22.

zurück. Dies ergibt sich einerseits aus der Form des Grabes, andererseits aus der Anbringung der beiden Frauen.[1]

Der Einzug Christi in Jerusalem auf Blatt 175a oben[2] ist durch die Sitzart Christi als nach dem abendländischen Typus gebildet charakterisiert; während die morgenländischen Darstellungen aller Zeiten Christus einseitig, d. h. mit beiden Beinen nach vorn auf dem Esel sitzend darstellen, sitzt in abendländischen Christus immer so, daß er den Esel zwischen den Beinen hat.[3] Auffällig ist es nun, daß obwohl die Szene nach abendländischer Art gebildet ist, in den Toren der Stadt Jerusalem griechische Buchstaben angebracht sind. Auf diese Tatsache wird noch zurückzukommen sein.[4]

«Das letzte Abendmahl» auf Blatt 118a oben[5] stellt sich nach Dobberts[6] Typenscheidung als abendländische Bildung dar.[7] Von den sonstigen abendländischen Darstellungen unterscheidet sich diese durch die übrigens auch sonst belegbare[8] viereckige Form des Tisches statt der ovalen und durch den Zug, daß Christus dem Judas den Bissen in den Mund führt, während er ihn ihm sonst in die Hand reicht. Das Fehlen des Nimbus bei Judas findet sich auch sonst.[9]

[1] Haseloff: Codex purpureus Rossanensis, S. 90 f. und: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897. S. 131 f.

[2] Vergl. S. 22 ff.

[3] Vergl. Strzygowski: Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891, S. 38 f.

[4] Vergl. S. 71 ff.

[5] Vergl. S. 18.

[6] E. Dobbert: Das Abendmahl in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 281 ff., S. 363 ff., S. 423 ff.; XIV, S. 175 ff., S. 451 ff.; XV, S. 357 ff., S. 506 ff.; XVIII, S. 336 ff.

[7] Vergl. ebendort XVIII, S. 373.

[8] Z. B. auf der überhaupt sehr ähnlichen Darstellung der Porta intagliata des Domes zu Spalato, abgebildet Venturi, Storia dell' Arte Italiana III. L'Arte Romanica. Milano 1904, Fig. 93, S. 109. Ferner auf einem mit Nielloschmuck versehenen Reliquienkästchen des X. Jahrhunderts, Nr. 26 des Hildesheimer Domschatzes, einer abendländischen Arbeit mit unverkennbaren «byzantinischen» Einflüssen.

[9] Z. B. in dem aus Fulda stammenden Sakramentar der Universitätsbibliothek Göttingen, Codex Ms. theol. 231, abgebildet bei Dobbert ebendort XVIII, S. 351. Wenn übrigens Dobbert bei Besprechung der Darstellung in der Hildesheimer Handschrift Nr. 18 (S. 365) annimmt, Judas sei geflissentlich häßlich dargestellt, so läßt sich dies auf Grund der Beobachtungen des Verfassers (vergl. S. 36) wohl nicht aufrecht erhalten.

Die Szene «Judas erhält seinen Lohn» auf Blatt 118a unten[1] findet sich außer in der Hildesheimer Handschrift nur noch in dem oben angeführten Verzeichnis griechischer Vorbilder in St. Gallen, ferner an einer der Säulen des Altarbaldachins in San Marco in Venedig,[2] deren östliche[3] Herkunft als bewiesen angesehen werden darf. Die Szene gehört also unbedingt in den orientalischen Bilderkreis. Es ist interessant zu sehen, wie genau die Darstellung der Handschrift mit der an der Säule des Ciboriums in San Marco übereinstimmt. Der rechte der drei Hohenpriester zahlt den rechts vor ihm stehenden Judas aus. Ein zweiter Hohepriester sitzt neben dem ersten, und ein dritter steht hinten zwischen beiden. Die charakteristischen Züge dieser bedeutend früheren Darstellung sind also genau beibehalten.

Die Frage, ob die beiden Darstellungen «Christus am Kreuze» nach morgen- oder abendländischem Vorbilde geschaffen sind, läßt sich bei den auf die notwendigsten Gestalten beschränkten Szenen schwer entscheiden. Wie schon gesagt,[4] läßt das lange ärmellose Gewand Christi auf Blatt 118b oben[5] in dieser Zeit eine orientalische Vorlage vermuten, und das Lendentuch Christi auf Blatt 175a unten[6] würde eine solche Vorlage nicht ausschließen. Vielleicht ist der auf diesem letzteren Bilde neben dem Kreuze stehende Grabbau, der sich sonst nicht belegen ließ, ähnlich wie der Kuppelbau mit dem Sessel auf Blatt 111b oben, durch eine falsche Abtrennung einer zusammenhängenden — also morgenländischen — Darstellung in die Szene hineingekommen.[7] Es würde dann daneben in dem Vorbilde eine Darstellung des Besuches der Frauen am Grabe[8] zu vermuten sein. Wäre diese Vermutung

[1] Vergl. S. 19.

[2] Abgebildet: Garrucci, a. a. O., vol. VI, Tafel 496.

[3] Vergl. H. von der Gabelentz: Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903. S. 58f.

[4] Vergl. S. 45.

[5] Vergl. S. 19 f.

[6] Vergl. S. 24.

[7] Vergl. hierzu die Ausführungen auf S. 59 f.

[8] Haseloff in: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, S. 90, nimmt allerdings diese Szene für die altchristliche und karolingisch-ottonische, für die abendländische Kunst in Anspruch, während die morgenländische statt dieser «Auferstehungsszene» die Höllenfahrt mit der Bezeichnung

richtig, so würde damit eine orientalische Vorlage anzunehmen sein. Wie gesagt ist es nur eine Vermutung, eine sichere Entscheidung darüber ist nicht möglich.

«Die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena» auf Blatt 75b oben[1] läßt sich, wie aus der Tabelle ersichtlich ist, nur im abendländischen Bilderkreise nachweisen, so daß nur eine solche Vorlage benutzt worden sein kann.

«Die Himmelfahrt Christi» auf Blatt 175b oben[2] ist nach einem äußerst seltenen Typus gebildet, der von Haseloff[3] festgestellt worden ist und der sich nach ihm bis zu dieser Zeit außer in dieser Handschrift nur noch in einer Handschrift der Voege-Gruppe,[4] die in der Reichenau zu lokalisieren ist, findet. Es ist hiernach wohl anzunehmen, daß die Darstellung einem abendländischen Vorbilde nachgebildet ist.

Endlich ist noch «die Uebergabe des Evangeliums durch Petrus an Marcus» auf Blatt 75b unten[5] zu betrachten. Die Darstellung findet sich außer in der Hildesheimer, soviel festzustellen war, nur noch in der wohl aus der Gegend von Reims stammenden Evangelienhandschrift des Prager Domes.[6] Der in der Szene ausgesprochene Gedanke ist übrigens auch in dem Echternacher Evangeliar in Gotha, dem Evangelienbuche zu Upsala, das eng mit der Echternacher Schule verwandt ist,[7] sowie in dem aus Speyer stammenden im Escurial und dem der Sainte Chapelle in der Pariser Nationalbibliothek, Nr. 8851, und auch sonst um die Wende des ersten Jahrtausends dadurch angedeutet, daß man Marcus, um ihn als Schüler des Petrus zu charakterisieren, diesem ähnlich

---

«ANACTACIC» bringe. Die Darstellung des Besuchs der Frauen am Grabe findet sich aber doch in dem morgenländischen Bilderkreise, wie das Evangeliar des Rabulas, Florenz, Laur. I, 56, und die Säulen des Altarbaldachins von San Marco in Venedig, die die Szene bringen, beweisen, sodaß die Möglichkeit der Annahme immerhin gegeben ist.

[1] Vergl. S. 14.
[2] Vergl. S. 24 f.
[3] Haseloff, a. a. O., S. 102.
[4] Rom, Barberini XIV, 84 (Voege-Hs XVI).
[5] Vergl. S. 14 f.
[6] Vergl. S. 3 und 4.
[7] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 246.

bildete:[1] es ist darum, zumal die Darstellung im morgenländischen Bilderkreis nicht nachzuweisen war, wohl eine abendländische Vorlage anzunehmen.

Die ikonographische Charakteristik ergab, daß die zweite Seite des Widmungsbildes und die Darstellungen «das Wort bei Gott», «die Verkündigung der Geburt des Täufers», «Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück», «die Heimsuchung Mariä», «Christus in der Krippe», «die drei Magier erblicken den Stern», «die Predigt des Täufers», Christus mit den ersten vier Jüngern» und «Judas erhält seinen Lohn» auf morgenländische Vorbilder zurückgehen, während «die Taufe Christi», «die Berufung des Matthäus», «das Gastmahl bei Matthäus», «die Auferweckung des Lazarus», «der Einzug in Jerusalem», «die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena», «Christi Himmelfahrt» und «die Uebergabe des Evangeliums durch Petrus an Marcus» dem abendländischen Typus entsprachen. Unentschieden blieb die Frage des Ursprungs bei der «Namengebung für den Täufer», den Kreuzigungsszenen und den Evangelistenbildern. Die erste Seite des Widmungsbildes erschien als freie Komposition.

Es ergab sich also eine Vermischung des morgen- mit dem abendländischen Bilderkreise.

## Die Herkunft des Bildermalers.

Die Darstellungsmethode und der Bilderkreis eines Malers müssen mit Bestimmtheit seine Herkunft, seine Schule erkennen lassen. Die Technik des Bildermalers war nun um die Wende des VI. Jahrhunderts, wo sie in morgenländischen Handschriften angewandt ist, nachzuweisen. Von da ab fehlte jede Spur. Ein Ort, wo sie sich erhalten haben könnte, war an der Hand des bekannten Denkmälermaterials nicht festzustellen. Die weiteren stilkritischen Untersuchungen konnten nur nachweisen, daß außer in der Technik in den Einzelheiten fast aller Bilder ein starker orientalischer Einfluß zu spüren ist, sogar in den Bildern, deren Gesamtauffassung die ikono-

[1] Vergl. ebendort S. 219 f.

graphischen Untersuchungen als dem abendländischen Typus entsprechend erwiesen. Der Bilderkreis des Künstlers stellte sich als eine Mischung des morgen- und abendländischen dar. Bei einer Reihe von Bildern, die nach abendländischem Typus gebildet schienen, ergaben sich Beziehungen zur Echternacher und besonders zur Reichenauer Schule, zwischen denen beiden wieder zahlreiche Zusammenhänge bestehen.[1] Ueber die Beziehungen der letzteren zu St. Gallen wurde bereits gesprochen.[2] Es ist damit schon eine Beziehung dieser Darstellungen der Hildesheimer Handschrift zu St. Gallen festgelegt. Weiter aber ergibt die Tabelle, wenn man das dort entstandene Verzeichnis griechischer Miniaturen, die Tituli für die dortige Klosterkirche und die von einem dortigen Mönche verfaßten Tituli für den Dom zu Mainz zusammenfaßt, daß bis auf zwei Szenen der gesamte aus morgen- und abendländischen Szenen gemischte Bilderkreis der Hildesheimer Handschrift um das Jahr 1025 sicher,[3] höchst wahrscheinlich aber auch schon früher[4] in St. Gallen benutzt wurde. Die erste fehlende Szene ist das Gastmahl bei Matthäus; ihr Fehlen kann aber bei dem festgestellten Zusammenhang Echternach-Reichenau-St. Gallen durchaus nicht in die Wagschale fallen, zumal, wie die Tituli für den Dom von Mainz zeigen, die mit dieser Szene in Zusammenhang stehende Berufung in St. Gallen zu belegen ist, sodaß die Vermutung nahe liegt, sie sei nur deshalb nicht in die Tituli aufgenommen worden, weil eine der beiden genügen konnte. Die zweite fehlende Szene, die Uebergabe des Evangeliums durch Petrus an Marcus, die, wie oben nachgewiesen,[5] in der Echternacher Schule wenigstens dem Gedanken nach heimisch ist, würde sich ebenso durch den Zusammenhang Echternach-Reichenau-St. Gallen genügend erklären; doch ist für diese Szene zu beachten, daß sie wohl in ein Evangelienbuch, nicht

[1] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 167, S. 243 f.
[2] Vergl. S. 59
[3] Vergl. S. 56, Anm. 3.
[4] Die Handschrift, in der das Verzeichnis griechischer Miniaturen steht, ist schon im 9. oder 10. Jahrhundert entstanden. Vergl. Beissel, Geschichte, S. 238.
[5] Vergl. S. 67.

aber in kirchliche Wandmalereien — und dafür waren ja die Tituli bestimmt —, deren Zweck die Vorführung des Lebens Christi ist, hineinpaßt. Somit ist die Annahme gerechtfertigt, daß in St. Gallen der gesamte Bilderkreis des Malers zu dieser Zeit vorhanden war.

Das Eindringen griechischer, morgenländischer Szenen in den Bilderkreis von St. Gallen erklärt sich nicht nur durch dahin gelangte orientalische Vorbilder, wie solche das Verzeichnis von St. Gallen, das ja Notizen über die Miniaturen einer griechischen Vorlage enthält, erkennen läßt und die sicher zahlreicher waren,[1] oder durch einen immerhin nur zu vermutenden[2] Besuch des griechischen Malers, der von Konstantinopel kam, um Hadewig, die Tochter des Herzogs Heinrich von Schwaben, für ihren Bräutigam, den Kaiser Konstantin, zu malen, sondern viel sicherer durch die Tatsache, daß griechische Mönche im Kloster St. Gallen waren. Dies ergibt sich schon aus der Benutzung der griechischen neben der lateinischen Sprache, die aus dem griechisch-lateinischen Evangelienbuche der Stiftsbibliothek zu St. Gallen Nr. 48, in dem das vielfach erwähnte Verzeichnis steht, ferner aber auch aus der Tatsache hervorgeht, daß in St. Gallen noch im 10. Jahrhundert bei den Hochämtern Gloria, Credo und Paternoster in lateinischer und griechischer Sprache gesungen wurden.[3] Viel mehr erhellt dies noch aus der ausdrücklichen Erwähnung der «Fratres Ellinici» in einem Briefe an Notker Balbulus von St. Gallen, dessen Verfasser ein Mönch Lambertus ist.[4] Mit diesen «Fratres Ellinici» können nach dem Inhalte des Briefes nur geborene Griechen, nicht etwa zufällig des Griechischen kundige Mönche, wie Beissel[5] anzunehmen

[1] Vergl. hierzu Beissel, Geschichte, S. 240 f.
[2] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 241.
[3] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 77.
[4] Abgedruckt bei Migne, Patrologiae cursus completus, series latina 131, 1171 f. In diesem Briefe handelt es sich um den Dank des Lambertus für die ihm durch Vermittelung des Notker von den «Fratres Ellinici» zugegangene Erklärung der Bedeutung griechischer Zeichen in Notenschriften, die nur Griechen absolut sicher kennen konnten. Lambertus bestellt einen Gruß an die «Fratres Ellinici», die er offenbar zu seinem Zwecke konsultiert hatte.
[5] Geschichte, S. 77.

scheint, gemeint sein. Es ist also, da das, was Beissel nur als Vermutung ausspricht,[1] daß sich nämlich unter den Mönchen von St. Gallen Orientalen — und Griechenland ist doch in diesem Zusammenhang zum Orient zu rechnen — befanden, nicht zu bezweifeln ist, die direkte Verbindung St. Gallens mit dem Orient und damit das Eindringen orientalischer Szenen und Einzelheiten in den Bilderkreis von St. Gallen ganz selbstverständlich, zumal es doch nicht anzunehmen ist, daß die orientalischen Mönche nicht mit der Ausschmückung von Handschriften beschäftigt worden wären. So könnte denn auch durch sie die sonst in der Zeit von der Wende des 6. Jahrhunderts bis zur Entstehung dieser Handschrift nirgends belegbare, ursprünglich orientalische Technik mitgebracht und weiter gepflegt worden sein.

In diesem Zusammenhange gewinnt auch die oben erwähnte griechische Inschrift in den Toren der Stadt Jerusalem der Einzugszene,[2] die Beissel übersehen hat, eine Bedeutung: In den 12 Toren der Stadt erscheint in der Richtung des Tores[3] je ein griechischer Buchstabe in der Bildung der spätgriechischen Schrift[4] Von der Inschrift der Quadern des Unterbaues,[5] über die das von F. de Mély[6] erprobte Verfahren wohl noch Klarheit schaffen wird, mußte, da es nicht gelang, sie zu entziffern, abgesehen werden.

Zur Feststellung der Reihenfolge der vier Zeilen, die den Sinn der Inschriften klarer machen muß, ist eine kurze Erwägung notwendig. Das Stadtbild Jerusalems stellt sich auf dem Bilde als Quadrat dar, das sich durch den heranreitenden Christus, der nach Joh. XII. 17, 18 von der Auferweckung des Lazarus in Bethanien, also von Osten, kommt, nach den Himmelsrichtungen bestimmen läßt. Nach der im Abendlande gebräuchlichen Aufzählung würde die Inschrift im Norden, also unten, beginnen, dann oben fortfahren und ihren Schluß in der rechten und linken Seite finden. Diese Zusammenstellung

[1] Beissel, Geschichte, S. 77.
[2] Vergl. Abbildung S. 23.
[3] Vergl. S. 36 und die dort befindliche Zeichnung.
[4] Vergl. Forrer, Reallexikon, Taf. 203, S. 715, Spalte 8.
[5] Vergl. S. 22.
[6] Les Primitifs français et leurs Signatures. Les Sculpteurs. (Extrait de l'Ami des Monuments et des Arts.) Paris 1908.

würde aber keinen direkt klaren Sinn ergeben. Erinnert man sich aber der aus griechischen Papyri bekannten Aufzählung der Himmelsgegenden des Orients — Westen, Osten, Süden, Norden —, so wird man links zu lesen beginnen, von da nach rechts, von da nach oben gehen und mit der untersten Zeile schließen. Dann ergibt sich die Reihenfolge

| | | | |
|---|---|---|---|
| im Westen: | A | H | I |
| im Osten: | I | Θ | I |
| im Süden: | Φ | B | M |
| im Norden: | C (=Σ) | I | M. |

Man erkennt dann leicht die Anfangsbuchstaben der Namen der 12 Apostel Andreas, Petrus, Jacobus (d. Aeltere, Johannes, Thomas, Jacobus (d. Jüngere), Philippus, Bartholomäus, Matthäus Simon, Judas Thaddäus, Matthias, nach denen gemäß der Offenbarung des Johannes die Tore des himmlischen Jerusalem benannt sind; und zwar sind sie mit Ausnahme des Petrus und Matthias in der Reihenfolge aufgeführt, in der sie sich im Kanon des Missale finden. Petrus steht dort (mit Paulus, der aber ja nicht zu den 12 Aposteln gehört) an erster Stelle, also an der Ehrenstelle, die ihm bei einer Aufzählung gebührt. Hier steht sein Name in der Mitte zwischen den beiden dort folgenden des Andreas und Jacobus des Aelteren. Bei der Dreiteilung war der mittlere Platz der Ehrenplatz. Darum ist hier die Reihenfolge des Kanon verlassen und Petrus zwischen Andreas und Jacobus den Aelteren gesetzt, deren Namen dem seinen im Kanon folgen. Die rechte Seite weist wohl zur Erleichterung des Lesens die gleiche Richtung auf. Die obere und untere Zeile sind wohl aus demselben Grunde aufrecht gestellt. Matthias ist im Meßkanon nicht genannt, er wurde als letzter der Apostel, um die Zwölfzahl vollzumachen, an die letzte Stelle gesetzt.

Oben[1] wurde nun festgestellt, daß der Einzug in Jerusalem dem abendländischen Typus dieser Szene entspricht. Um so auffallender muß eine griechische Inschrift in dieser Darstellung erscheinen. Bei einem morgenländischen Typus würde man sie als übernommen ansehen können, obwohl sich in dieser Handschrift in typisch morgenländischen Szenen, wie auf Blatt 17 a,[2]

[1] Vergl. S. 65.
[2] Vergl. S. 8 ff. und S. 52 f.

Blatt 111 b oben[1] und unten[2] und Blatt 174a oben[3] umgekehrt lateinische Inschriften zeigen. Die Bildung der griechischen Buchstaben und ihre Anordnung, die absolutes Verständnis voraussetzen, lassen an die Möglichkeit einer einfachen Uebernahme nicht denken. Es ergibt sich hieraus wieder das, was auch die übrigen Untersuchungen ergaben, daß nämlich der Maler aus einer Umgebung stammt, die Orient und Occident aufs Innigste vereinigt.

Aus allem geht nun hervor, daß als einziger Ort, an dem eine solch innige Vereinigung bestand, St. Gallen nachweisbar ist. Die Annahme, der Bildermaler stamme dorther, ist also nicht von der Hand zu weisen; man wird zugeben müssen, daß der Maler dorther seine Technik, seinen Stil und seine Ikonographie mitgebracht haben könnte.

Zwei Tatsachen allerdings sind es, die sich einer solchen Annahme noch entgegenzustellen scheinen. Zunächst das scheinbare Fehlen entsprechender St. Galler Denkmäler dieser Zeit und dann, daß sich am Ende des 10. Jahrhunderts ein Niedergang St. Gallens nicht leugnen läßt. Auf die erste wird man in Anbetracht der vielen Stürme, die über St. Gallen dahingingen, nicht allzuviel Gewicht legen dürfen. Beachtenswerter ist die zweite. Der historisch nachweisbare Niedergang St. Gallens bezieht sich vor allen Dingen auf die Wissenschaft: er berechtigt allerdings zu der Annahme eines gleichzeitigen Niedergangs der Künste. Der Niedergang der Wissenschaften war nur von kurzer Dauer; er macht zu Anfang des 11. Jahrhunderts einem kräftigen Aufschwung Platz, an dem nachweisbar[4] auch die Gesangskunst und die Schreibkunst teilnahmen. Die Vermehrung der Bücher ließ sich zu Beginn des Jahrhunderts Abt Burkard (1001—1022) angelegen sein, der auch für das Wiederaufleben der Gesangskunst Sorge trug. Die Seele des Aufschwungs dieses Kunstzweiges war Notker Labeo Teutonicus, der auch auf vielen anderen Gebieten Bedeutendes leistete.

[1] Vergl. S. 17 und S. 59 f.
[2] Vergl. S. 17 f. und S. 60.
[3] Vergl. S. 21 und S. 57 f.
[4] Diese historischen Fakten entnommen aus Mon. Germ. SS. II, 81 ff. Ekkehardus IV. Casus Sancti Galli cap. 1 ff.

Er starb im Jahre 1022, lebte aber in seinem berühmten Schüler Ekkehard IV. fort, eben dem Verfasser der mehrfach erwähnten Tituli für den Dom von Mainz. Wie bedeutend dieser als Lehrer war, läßt sich aus seinem Triumphe bei der Feier des Osterfestes des Jahres 1030 zu Ingelheim erkennen, von dem er in so bescheidener Weise in seinen Casus Sancti Galli berichtet. Er lebte bis zum Jahre 1036, also weit über die Zeit hinaus, für die dieser kurze Hinweis die Erkenntnis bringen sollte, daß das Kunstleben St. Gallens noch kräftig pulsierte.

Darnach können also die Zweifel an der Annahme, der Bildermaler stamme aus St. Gallen, sei dort ausgebildet worden, wohl als beseitigt gelten.

* * *

**Der Maler der Initialseiten.**

Schon oben bei der Zuweisung des Schmuckes[1] wurde kurz bemerkt, daß die Technik des Malers der Initialseiten von der des Bildermalers durchaus verschieden sei. Diese Tatsache ist bei dem Mangel an Szenenbildern von der Hand des Initialmalers nicht durch eine eingehende Vergleichung auch der Einzelheiten zu beweisen. Der Unterschied ergibt sich aber ganz klar aus einem Vergleich der in gleichem Charakter gehaltenen Hintergründe des Initialmalers auf Blatt 77 a[2] und Blatt 179 a[3] und derer des Bildermalers, ferner des die Flächen der Buchstabenkörper I auf Blatt 77 a[2], Q auf Blatt 119 a[4] und IN auf Blatt 179 a[3] füllenden Musters mit den ganz gleichen Bildungen des Bildermalers in den Zwischenstreifen auf Blatt 76 a,[5] Blatt 111 a und b,[6] Blatt 118 a,[7] Blatt 174 a und b[8] und 175 a.[9] Der Bildermaler behandelt auch diese

[1] Siehe S. 32 f.
[2] Vergl. S. 16.
[3] Vergl. S. 25.
[4] Vergl. S. 20.
[5] Vergl. S. 15.
[6] Vergl. S. 16 ff.
[7] Vergl. S. 18 f.
[8] Vergl. S. 20 f.
[9] Vergl. S. 22 ff.

dekorativen Elemente malerisch, d. h. nur auf den Gesamteindruck, die Wirkung berechnet, wobei es ihm auf eine exakte Ausführung der Einzelheiten nicht ankommt:[1] dagegen faßt der Ziertitelmaler diese Elemente rein zeichnerisch auf und führt sie daher mit einer bis ins Kleinste gehenden Genauigkeit sauber aus. Allerdings muß zugegeben werden, daß der Ziertitel Blatt 119 a[2] sich von den übrigen sowohl durch eine weniger geschickte Anordnung als weniger exakte Ausführung unterscheidet. Mit der Feststellung der Unterschiede in der Auffassung zwischen beiden Malern soll nicht gesagt werden, daß einer von beiden künstlerisch höher stände als der andere. Die zeichnerische Auffassung des Ziertitelmalers erklärt sich schon aus dem absolut zeichnerischen Charakter der Initialen der Handschrift, in denen auch nirgends nur der Versuch einer Schattierung gemacht ist, so daß ihre Wirkung eben nur auf der feinen Durchbildung der Einzelheiten, die durch die Farben in der Verbindung mit Gold noch schärfer hervortreten, beruht. Die Annahme zweier verschiedener Künstler für den malerischen Schmuck der Handschrift stützen aber noch weitere technische Gründe. Der Maler der Zierblätter bringt eine Dekorationstechnik die dem Bildermaler völlig unbekannt ist, nämlich die Sprenkelung einheitlich gefärbter Flächen mit weißen oder hellen Punkten. Eine andere Technik noch, die der Initialmaler verwendet, kennt der Bildermaler nur in den Anfangsgründen. Heller und dunkler Purpur findet sich zu gemeinsamer Wirkung vereinigt in den Bildern der Handschrift nur in ganz einfachen Mustern (Schachbrett- oder Punktmustern), während der Maler der Ziertitel dieselben auf Blatt 19 b[3] und Blatt 20 a[4] zu feinster künstlerischer Zusammenwirkung bringt. Diese beiden dem Bildermaler fremden Techniken haben ihre Heimat in Regensburg. Beide lassen sich übrigens auch in dem von Beissel[5] schon in diesem Zusammenhange erwähnten Sakramentar zu Hildesheim, Nr. 19

[1] Vergl. S. 35.
[2] Vergl. S. 20.
[3] Vergl. S. 12 f
[4] Vergl S. 13.
[5] Evangelienbuch. S. 6.

des Domschatzes, nachweisen. Die umfangreichen Beziehungen dieses Sakramentars, ferner des Evangelienbuches Nr. 33 und der Bibel Nr. 61 zu Regensburg hat ja auch Swarzenski[1] anerkannt

Aber nicht nur in technischer, sondern mehr noch in formaler Beziehung zeigen sich Beziehungen des Initialmalers zu Regensburg. Dies beweisen die Initiale L auf Blatt 19 b,[2] das I auf Blatt 77 a[3] und die Buchstaben I und N auf Blatt 179 a,[4] deren wesentliches Merkmal darin zu suchen ist, daß das eigentliche Bandwerk durchaus auf die Endigungs- und Kreuzungspunkte im Initialkörper beschränkt, aber eng mit diesem verbunden ist; ferner das Rankenwerk, das auf Blatt 19 b,[2] Blatt 119 a[5] und Blatt 179 a[4] durchaus frei und selbstständig auftritt und sich weder aus den Verknotungen des Bandwerks organisch entwickelt, noch auch eine wirkliche Verbindung mit dem Initialkörper selbst eingeht. Es steht also in einem ästhetischen oder struktiven Gegensatz zu diesem. Hierin zeigt sich eine positive Uebereinstimmung mit den Initialen des in den Jahren 993/994 entstandenen Sakramentars des hl. Wolfgang in der Dombibliothek zu Verona, Cod. LXXXVII., alte Nr. 82, das der Regensburger Schule angehört und bei dessen Behandlung Swarzenski[6] für die Initialseiten Zug für Zug dieselben Beobachtungen macht. Auf seine Ausführungen besonders zur Charakteristik der Ranken,[7] die fast wörtlich auf die Initialseiten der Hildesheimer Handschrift passen, sei deshalb verwiesen. Er kommt zu dem Schlusse, daß die Ornamentik jenes Sakramentars und der ihm darin folgenden Handschriften[8] als eigentlich bayrisch anzusehen ist. In einer anderen Handschrift[9] dieser Gruppe ist auch die Anordnung

[1] Vergl. S. 3.
[2] Vergl. S. 12.
[3] Vergl. S. 16.
[4] Vergl. S. 25.
[5] Vergl. S. 20.
[6] Regensburg, S. 38 f
[7] Ebendort S. 39 f.
[8] Das Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schönborn zu Pommersfelden (s. ebendort S. 41 ff.); das Sakramentar Heinrichs II. in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. clm. 4456; cim. 60, antea Bamberg 909 (s. ebendort S. 63 ff.) u. a. m.
[9] Auf Blatt 14 des Sakramentars Heinrichs II. Vergl. Anm. 8.

des Textes auf Blatt 20a zu belegen. Damit ist für sämtliche Initialseiten der Handschrift eine so innige Beziehung zu Regensburg erwiesen, daß es in diesem Zusammenhange unwesentlich erscheinen kann, daß man aus der offenbar schwächeren Ausführung von Blatt 119a[1] die Tätigkeit einer weiteren Hand annehmen könnte: denn neue Einflüsse wären damit nicht zu belegen. Bei dem Umfang dieser Beziehungen aller Initialseiten zu Regensburg ist die Annahme gerechtfertigt, der (oder die) Künstler, der (oder die) sie geschaffen hat (oder haben), sei (oder seien) aus der Regensburger Schule hervorgegangen. Für die Initialseiten bleibt noch festzustellen, daß die hier zutage tretende Buchstabenbildung ebenso wie die Ornamentik zu dem Schlusse zwingen, sie seien vor den übrigen Hildesheimer Handschriften aus der Zeit Bernwards entstanden.

* * *

Gegenseitige Beeinflussungen der Künstler.

Von einer Beeinflussung der beiden Maler durch den Künstler der Federzeichnung kann bei dem Mangel an Vergleichsmöglichkeiten nicht gesprochen werden. Wenn in der Zeichnung die Flügel in ähnlicher Weise um den Nimbus des Matthäus gelegt sind wie bei den Engeln des Bildermalers,[2] so kann man daraus zwei Schlüsse ziehen: entweder steht der Zeichner unter orientalischem Einflusse, da ja diese Flügelbehandlung als morgenländisch festgestellt wurde:[3] dann könnte durch ihn diese Behandlungsweise auch auf den Bildermaler übergegangen sein, was aber der Gesamtcharakter der Zeichnung[4] nicht wahrscheinlich macht: obendrein zeigt ja der Bildermaler selbst so viele Beziehungen zum Orient; — oder aber der Bildermaler hat schon vorher in anderen, nicht mehr erhaltenen Bildern diese Art angewandt, und der Zeichner hat sie über-

[1] Vergl. S. 75.
[2] Vergl. S. 49.
[3] Vergl. S. 33 und S. 42.
[4] Vergl. S. 33 f.

nommen. Auf beides ist wenig Gewicht zu legen, da Sicherheit fehlt.

Wichtiger sind die gegenseitigen Beeinflussungen der beiden Maler. Schon oben[1] wurde darauf aufmerksam gemacht, daß die Hintergrundmusterungen der Szenenbilder sich ganz ähnlich bei den Ziertiteln auf Blatt 77 a[2] und Blatt 179 a[3] finden. Da nun wohl die Zierseiten nach Fertigstellung aller oder des Teils der Bilder vor der ersten Initialseite gemalt wurden, und der Bildermaler diese Art schon auf der ersten Seite, auf Blatt 16 b,[4] anwendet, ist es wohl anzunehmen, daß hier der Bildermaler für den Initialmaler vorbildlich war. Letzterer wird aus der Absicht heraus, seine Ziertitel dem Ganzen anzupassen, die Gründe dort ähnlich ausgeführt haben. Doch ist es nicht zu verkennen, daß der Maler der Ziertitel bedeutend geschmackvollere und reichere Gründe geschaffen hat, als der Bildermaler: er zeigt stets eine Vereinigung mehrerer Motive, was sich schon aus der oben[5] gegebenen Charakteristik beider Maler erklärt. Eine Beeinflussung des Bildermalers durch den Maler der Zierblätter, die ebenfalls wieder die charakteristischen Eigenschaften beider Künstler klarlegt, zeigt sich in den Grundmusterungen auf Blatt 20 a,[6] das vom Initialmaler stammt, und auf Blatt 175 b[7] unten, einem Werk des Bildermalers. Beide zeigen dasselbe Kreismotiv mit einer Sternfüllung. Daß die Ausführung in verschiedenen Techniken geschehen ist, ist hier unwesentlich. Während nun der Maler der Zierblätter alles bis auf den letzten Raum gefüllt und die Einzelheiten fein durchgeführt hat, hat der Bildermaler das Motiv vereinfacht und flott hingeworfen.

Diese Beeinflussungen liefern den sichern Beweis, daß beide Maler zusammen, gleichzeitig an der Ausschmückung der Handschrift gearbeitet haben.

[1] Vergl. S. 74.
[2] Vergl. S. 16.
[3] Vergl. S. 25.
[4] Vergl. S. 7 f.
[5] Vergl. S. 74 f.
[6] Vergl. S. 13.
[7] Vergl. S. 25.

Schlüsse aus dem Texte der Handschrift.

Den Text der Handschrift hat Beissel[1] wiederholt eingehenden Untersuchungen unterworfen. Sie haben kein Resultat ergeben, das irgendwie zu dem Schlusse berechtigen würde, die Handschrift sei nicht in Hildesheim entstanden. Auf ihre dortige Entstehung weist auch die Inschrift Bernwards auf Blatt 231 b,[2] deren Echtheit als sicher anzusehen ist, da sie sich in gleichem Wortlaute und von gleicher Hand — übrigens mit Korrekturen, die ein Fälscher kaum anbringen würde — im Evangelienbuche Nr. 33 des Domschatzes findet. Diese Tatsachen in Verbindung mit dem Umstande, daß die Zierblätter mit den Textblättern der Handschrift in Verbindung stehen, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die Bilder, die Initialseiten und der Text in Hildesheim gleichzeitig entstanden sind, daß also die verschiedenen, an der Ausschmückung der Handschrift beteiligten Künstler gleichzeitig in Hildesheim anwesend waren.

[1] Evangelienbuch, S. 51 ff.; Geschichte, S. 331 ff. und: Entstehung der Perikopen des römischen Meßbuches. Zur Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Ergänzungshefte der «Stimmen aus Maria-Laach» 96. Freiburg i. B. 1907.

[2] Vergl. S. 25 f.

## ERGEBNISSE: DIE STELLUNG DER HANDSCHRIFT IN DER KUNSTGESCHICHTE. — BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER BUCHMALEREI HILDESHEIMS.

Die Aufgabe der vorstehenden Studien war es einmal, den Umfang des von Beissel und Swarzenski angenommenen Einflusses der Regensburger Schule festzustellen. Dies ist gelungen: Der Regensburger Einfluß beschränkt sich durchaus auf die Initialseiten der Handschrift und ist so stark, daß Swarzenskis Ansicht, der Maler verwende die «von Regensburg eingeführten Neuerungen ohne Geschmack» nicht bestehen kann. Gewiß ist zuzugeben, daß der Maler der Initialseiten lange nicht die künstlerisch hohe Entwicklungsstufe der Regensburger Buchmalerei vertritt, die sich in der Handschrift der Uota in München, Hof- und Staatsbibliothek, clm. 13601; cim. 54, zeigt; seine Arbeiten tragen vielmehr durchaus den Charakter der diese Höhe vorbereitenden Epoche der Regensburger Buchmalerei; daß sie aber guten Geschmack und Schulung in Regensburg voraussetzen, kann keinesfalls in Abrede gestellt werden.

Dann galt es, die von Swarzenski angeregten Fragen nach der Herkunft der Technik, der Auffassung der menschlichen Gestalt, der Typenbildung und der Ikonographie, wie sie sich in den Bildern der Handschrift darstellen, zu beantworten. Auch sie fanden eine befriedigende Lösung. Dabei wurde Swarzenskis Annahme, — die allerdings nicht eine Scheidung zwischen einem Maler der Bilder und einem Maler der Initialseiten vorsieht, — der Maler sei eine eigene, selbständige Persönlichkeit, die eine ältere, primitivere, rohere Kunstauffassung vertrete, durchaus bestätigt: es war

tatsächlich eine bedeutend ältere Technik in den Bildern festzustellen. Auch Swarzenskis Erklärung, die Bedeutung des Künstlers liege vor allem auf ikonographischem Gebiete, bestätigte sich vollauf. Gerade die ikonographische Charakteristik, die eigenartige Stellung des Künstlers zu den Bilderkreisen des Morgen- und Abendlandes berechtigte zu der Annahme seiner Herkunft aus St. Gallen, wo er auch die ursprünglich orientalische Technik erlernt haben könnte.[1]

Also Regensburger Kunst einerseits und durch die Vermischung des morgen- und abendländischen Bilderkreises als nachgewiesen anzusehende St. Galler Kunst andererseits ist es, die den Schmuck der Evangelienhandschrift Nr. 18 des Hildesheimer Domschatzes schuf. Die Vertreter beider Richtungen, die in der hier behandelten Handschrift nebeneinander in ihrer Eigenart klar zu erkennen sind, waren in Hildesheim anwesend.[2] Diese Tatsache ist von besonderer Wichtigkeit; knüpft sich doch daran die Wahrscheinlichkeit, daß beide Künstler auf die Hildesheimer Buchmalerei Einfluß geübt haben.

Bevor auf diesen Einfluß auf die Hildesheimer Buchmalerei näher eingegangen werden kann, ist es notwendig, einen Ueberblick über die Geschichte der Buchmalerei in Hildesheim bis zu dieser Zeit zu gewinnen.

Aus der ersten Epoche der dortigen Buchmalerei sind Denkmäler nicht erhalten: denn der Nachweis, ein im Hildesheimer Domschatze unter Nr. 13 aufbewahrtes Evangelienbuch des X. Jahrhunderts, das sich in einem interessanten Einbande aus den Bernwardinischen Goldschmiedewerkstätten befindet,[3] sei ein Werk dieser frühesten Periode,[4] ist wohl nie zu erbringen. Die Annahme, es sei ein solches, würde nur die völlige Verschiedenheit dieser früheren Epoche von der späteren feststellen. Wenig genug ist es auch, was die auf diese Epoche bezüglichen Quellen bringen. Sie sagen nur, daß die bereits vorher in Hildesheim betriebene Buchmalerei durch Vorbilder, die Bischof Othwin von Hildesheim, gestorben 984, aus Italien

[1] Vergl. S. 71.
[2] Vergl. S. 78 und S. 79.
[3] Näheres darüber Beissel, Bernward, S. 20.
[4] Beissel, Geschichte, S. 284 f.

mitbrachte, neue Anregungen erhielt.[1] Diese Vorbilder sind aber auch nicht mehr erhalten: sie gingen wohl im Jahre 1013 durch einen Brand, bei dem fast der ganze Bücherbestand des Domes zerstört wurde,[2] mit zu Grunde. Die Kenntnis dieser ersten Periode kann sich also lediglich auf Vermutungen aufbauen.

Es folgt die zweite, bedeutende Periode unter Bischof Bernward.

Einer wirklich erfolgreichen Erforschung dieser Periode ist bisher durch einen bedauerlichen Irrtum ein Riegel vorgeschoben worden: Man hat von Krâtz[3] an, dem das Verdienst gebührt, die Hildesheimer Handschriften zuerst untersucht zu haben, einem Namen, dem des Guntbald, den Inschriften in zwei Handschriften des Hildesheimer Domschatzes nennen, allzuviel Ehre angetan, indem man ihn zunächst mit der Ausschmückung sämtlicher Handschriften aus der Zeit Bernwards,[4] dann, nachdem dies nach Swarzenskis Untersuchungen[5] nicht mehr haltbar war, mit der Ausschmückung aller dieser Handschriften mit Ausnahme der hier behandelten Handschrift Nr. 18[6] in Zusammenhang brachte. Die ruhige und unvoreingenommene Lesung der beiden Inschriften, auf die sich diese Annahme stützte, wird die Sicherheit auch dieser letzten Zuweisung erschüttern. Die Inschrift lautet in der einen Handschrift, dem Evangelienbuche Nr. 33, auf Blatt 269a:

> «Anno heroice nativitatis millesimo undecimo, indict. VIIII., Domino s(e)c(un)do Heinrico sceptris regni praefulgente, Bernvvardo quoq(ue) venerabili Hildeneshemensis eccl(esi)e jure pontificali praesidente Guntbaldus, indignus et peccator, diaconus, hunc librum quatuor evangeliorum p(rae)nominato pontifici D(e)i consummavit.»

In der zweiten Handschrift, dem Sakramentar Nr. 19, steht auf Blatt 243a folgende Inschrift:

---

[1] Mon. Germ. SS. IV, 249, Translatio Sancti Epiphanii cap. 2.
[2] Mon. Germ. SS. III, 94, Annales Hildenesheimenses ad annum MXIII.
[3] Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten. Hildesheim 1840.
[4] Beissel, Bernward, S 23 ff. und Evangelienbuch, S. 13, S. 66.
[5] Swarzenski, Regensburg, S. 84 f.
[6] Beissel, Geschichte, S. 286 f.

«Anno dominice incarnationis MXIIII sub Bernvvardo pontifice Guntpold(us) diac(onus) huj(us) libri scriptor claruit.»

In dieser letzten Handschrift wird Guntbald «scriptor» des Buches genannt, also «Schreiber». In demselben Sinne wird man die Worte «hunc librum quatuor evangeliorum consummavit» zu deuten haben: denn beide Bücher zeigen tatsächlich dieselbe Handschrift. Mehr, als daß Guntbald der Schreiber der für ihn inschriftlich beglaubigten Bücher gewesen ist, kann man aus den beiden Inschriften nicht folgern. Sie würden allerdings die Zuweisung der künstlerischen Ausschmückung derselben an ihn in etwa begründen, wenn nämlich die Ausschmückung beider Handschriften einen einheitlichen Charakter trüge. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Weder das Evangelienbuch Nr. 33, noch das Sakramentar Nr. 19 zeigen einen einheitlichen Charakter ihres Schmuckes. Ebensowenig kann man dies von der Bibel Nr. 61 behaupten, die ja Guntbald auch zugeschrieben wurde. Den Nachweis möge die nachfolgende kurze Betrachtung dieser Handschriften geben. Näher auf sie einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Als Werke der bernwardinischen Epoche der Hildesheimer Buchmalerei sind also außer dem hier behandelten Evangelienbuche Nr. 18 die eben erwähnte Bibel Nr. 61, das Evangelienbuch Nr. 33 und das Sakramentar Nr. 19 anzusprechen. Die hier gegebene Reihenfolge ist nach der mehr und mehr entwickelten Initialornamentik die anzunehmende zeitliche Folge ihrer Entstehung.

Die Bibel Nr. 61 enthält außer einem auf Blatt 1 stehenden Titelbilde[1] zu Beginn jedes Buches der hl. Schrift eine Initiale. Diese große Zahl von Initialen ist aber durchaus nicht einheitlich gehalten, sie zeigt vielmehr eine Reihe ganz verschiedener Richtungen der Initialkunst.

Das Evangelienbuch Nr. 33 bringt auf Blatt 9—16 eine Reihe mit wundervoller Feinheit ausgeführter Umrahmungen der Kanontafeln [Taf. VI, B.]. Blatt 20 b [Taf. V, A.] zeigt eine Darstellung des thronenden Heilandes, Blatt 21 b, 87 b, 132 b [Taf. V, B.] und

[1] Abgebildet Beissel, Bernward, Tafel V.

201b tragen die Evangelistenbilder. Auf Blatt 22a, 88a, 133a [Taf. VI, A.] und 205a beginnen die vier Evangelien mit je einer Zierseite, denen sich jedesmal noch eine Seite Ziertext zwischen Goldranken und eine dritte Textseite in Silberschrift auf Purpur anreihen. Die Ziertextseiten tragen unter sich einen gemeinsamen, Regensburger Charakter; sie scheinen auch den Anlaß geboten zu haben, eine Verwandtschaft der Handschrift mit Regensburg festzustellen. Frei vom Regensburger Einfluß scheinen aber die Umrahmungen der Kanontafeln zu sein. Für sie wäre also ein weiterer Künstler anzunehmen. Einen dritten Künstler bedingen die Bildseiten; ein Vergleich der Bilder und der Zierseiten muß davon unbedingt überzeugen. Die Bilder sind offenbar nach bedeutend älteren Vorbildern geschaffen, und man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß der Maler dieser Bilder zu den Künstlern gehört, die nach den Quellenberichten sich durch die von Othwin nach Hildesheim gebrachten Handschriften zu eifrigem Schaffen anregen ließen.[1]

Das Sakramentar Nr. 19 zeigt eine noch reichere Auswahl verschiedener Richtungen der Initialkunst als die Bibel. Von alten Bandverschlingungen, direkten Anlehnungen an Regensburg wie an die Reichenau[2] und Fulda[3] und einer Reihe noch zu bestimmender Einflüsse, sogar von fast plastischer Durchmodellierung der Buchstaben[4] finden sich interessante Beispiele [Taf. VII u. VIII]. Es wäre eine außerordentlich fruchtbare Arbeit, diese Handschrift gerade auf ihre verschiedenartige Initialkunst zu untersuchen. Schon jetzt kann aber behauptet werden, daß eine ganze Anzahl von Künstlern an dem Schmuck dieser Hand-

[1] Vergl. S. 81 f.

[2] Vergl. Blatt 86a des Sakramentars No. 19, den Ziertitel der Osteroration, mit dem bei Voege, a. a. O. S. 351, Abb. 42 wiedergegebenen aus Voege-Hs. M und dem dort S. 353, Abb. 43 reproduzierten aus Voege-Hs. I. Hier wie dort strahlen dieselben feinen Blüten aus. Hierzu vergl. ferner Beissel, Bernward, Tafel VIII, wo Blatt 141a des Sakramentars No. 19, der Ziertitel der Mariä-Himmelfahrtsoration, wiedergegeben ist.

[3] Vergl. Beissel, Bernward, Tafel VI, wo Blatt 3b des Sakramentars, der Ziertitel der Praefation, abgebildet ist, das in seiner architektonischen Umrahmung mit den von Beissel in Zeitschrift f. christl. Kunst VII, Düsseldorf 1894, Sp 73/74, Abb. 3 und Sp. 75/76, Abb. 4 wiedergegebenen Blättern des aus Fulda stammenden Sakramentars der Universitätsbibl. Göttingen Cod. ms. theol 231 übereinstimmt.

[4] Blatt 49b und 66a des Sakramentars No. 19.

schrift beteiligt ist. Blatt 11b,[1] der Anfang des Kanons, bringt an dem T als Kreuz den gekreuzigten Heiland, ihm zu Seiten Maria und Johannes an; diese Gestalten scheinen von einem anderen Künstler gemalt zu sein, als der übrige Schmuck dieses Blattes.

Dieser kurze Hinweis mag genügen. Er beweist vollkommen, daß von einer Zuweisung des Schmuckes auch nur einer der drei Handschriften an Guntbald nicht die Rede sein kann. Ob Guntbald überhaupt ein Anteil[2] an der Ausschmückung irgend einer dieser Handschriften zukommt, bleibt eine Frage, die kaum jemals wird gelöst werden können, auf deren Lösung aber auch in dieser frühen Zeit der «Kunstgeschichte», im Gegensatz zur «Künstlergeschichte» der Renaissance kein Wert gelegt werden kann.

Eine große Zahl verschiedener Künstler muß man sich also in den von Bernward errichteten Schreibstuben um die würdige Ausstattung von Handschriften bemüht denken: neben den Malern, die in Hildesheim selbst, wohl noch an Hand der von Othwin aus Italien mitgebrachten Werke, die Kunst des Buchschmucks erlernt hatten, eine Reihe von Bernward neu nach Hildesheim berufener fremder Künstler aus Regensburg, St. Gallen, der Reichenau, Fulda und anderen Orten, von denen jeder in der erlernten Eigenart schuf. Die Anwesenheit dieser Fremden in Hildesheim läßt sich leicht, aber nicht mit voller Bestimmtheit durch Bernwards Gründung des Klosters Sankt Michael in Hildesheim erklären. Zu diesen Meistern gesellt sich dann noch eine stattliche Anzahl von Schülern, von denen die Quellen berichten.[3]

Fürwahr, es ist ein reiches, farbenprächtiges Bild der Tätigkeit der Buchmaler in dieser goldenen Zeit Hildesheims, das diese kurze Betrachtung ahnen läßt und das durch Einzeluntersuchungen zu vervollständigen sich wohl verlohnte. Hier muß es genügen, allein den Einfluß der beiden Künstler der Evangelienhandschrift Nr. 18 auf den sie umgebenden Kollegenkreis festzustellen.

Für den Maler der Initialseiten, auf den man zunächst ein Eindringen von Regensburger Elementen in die Hildesheimer

[1] Abgebildet bei Beissel, Bernward, Tafel VII.
[2] Vergl. Beissel, Bernward, S. 27 ff.
[3] Mon. Germ. SS. IV. 760. Thangmari Vita Bernvardi cap. 6 ff.

Buchmalerei zurückzuführen geneigt ist, da ja die Handschrift, in der er klar als Regensburger zu erkennen ist, die älteste erhaltene Handschrift dieser Epoche darstellt, braucht ein Einfluß auf die drei weiteren Handschriften der Bernwardinischen Schreibstuben nicht erst nachgewiesen zu werden. Regensburger Einfluß ward in diesen bereits von Beissel und Swarzenski anerkannt.[1] Darum braucht aber dieser Maler der Initialseiten durchaus nicht der einzige Vermittler von Regensburger Einflüssen nach Hildesheim gewesen zu sein: bei der anzunehmenden großen Zahl von Künstlern in Hildesheim und dem sicher nicht gering anzuschlagenden, durch die Klostergründung veranlaßten Zuzug auswärtiger Mönche ist es nicht nur möglich, sondern sogar sehr wahrscheinlich, daß mehrere Meister aus Regensburg stammten und Vermittler von Regensburger Einflüssen waren. Aber diese Wahrscheinlichkeit hindert nicht, daß man mit Recht diesen Einfluß auch von dieser einen greifbaren Persönlichkeit behauptet.

Noch zu erbringen ist der Nachweis eines Einflusses des Bildermalers der Handschrift Nr. 18. Dabei muß die von den drei hierfür in Betracht kommenden Handschriften am reichsten mit Bildern ausgestattete Handschrift, das Evangelienbuch Nr. 33, von vornherein ausgeschieden werden, weil die darin befindlichen Bilder direkt nach alten Vorlagen kopiert sind;[2] ihr Maler war vermutlich bereits fertiger Meister, als der St. Galler Mönch in Hildesheim erschien, und ließ sich durch diesen Neuling in der altvertrauten Kopiermethode durchaus nicht stören. Die beiden anderen Handschriften verleugnen aber den Einfluß des St. Galler Malers nicht. Er ist in den beiden Gestalten des «Moses» und der «Kirche» im Titelbilde der Bibel[3] sofort fühlbar. Die Faltengebung ist nur wenig mehr der Farbe überlassen, die Gesichtszeichnung nur wenig weicher, als beim Bildermaler; das System ist unbedingt das gleiche. Noch deutlicher wird man an den Bildermaler erinnert, wenn man die Musterung des Hintergrundes dieses Bildes, die auch noch als Grund von Initialen der Bibel vorkommt, eine direkte

[1] Vergl. S. 3 f.
[2] Vergl. S. 84.
[3] Vergl. S. 83.

Anlehnung an die «Erdschollen» der Handschrift Nr. 18, sowie die Halbkreisreihungen im Innern des Bildrahmens sieht. Einem der Maler des Sakramentars Nr. 19 haben bei der Kreuzigungsgruppe auf Blatt 4b[1] unverkennbar die beiden, dasselbe Thema behandelnden Bilder der Handschrift Nr. 18 vorgeschwebt. Zeigt er sich auch diesen Vorbildern gegenüber ziemlich selbstständig, so ist doch die Behandlungsweise der des Bildermalers absolut verwandt. Mehr noch! Den «Moses» und die «Kirche» auf dem Titelbild der Bibel[2] kann man sich kaum ohne Zusammenhang mit den Madonnen der beiden Kreuzigungsszenen des Bildermalers denken; ebenso scheint die Gestalt Mariä in der Kreuzigungsszene des Sakramentars[1] durch die Elisabeth der Heimsuchungsszene in Nr. 18 beeinflußt.

Bei der Feststellung dieser Einflüsse ist eins zu beachten: Die aus dieser bedeutenden Periode erhaltenen Denkmäler entstammen alle einer äußerst kurzen Zeitspanne. Hält man ihre oben[3] begründete zeitliche Reihenfolge fest, dann müssen die Evangelienhandschrift Nr. 18 und die Bibel vor dem urkundlich für 1011 beglaubigten[4] Evangelienbuche Nr. 33 entstanden sein. Für sie wären also, da man der Stufe der Regensburger Buchmalerei, die der Initialmaler vertritt, insbesondere der Purpurgründe und der Sprenkelung der Gründe wegen nicht allzuweit zurückgehen darf, etwa die letzten Jahre des ersten Jahrzehnts des XI. Jahrhunderts anzunehmen. Das Sakramentar Nr. 19 enthält eine Notiz aus dem Jahre 1014, es sei von Guntbald geschrieben;[5] diese Notiz stammt aber nicht wie die im Evangelienbuche Nr. 33 von Guntbald selbst, sodaß man für das Sakramentar eine Entstehungszeit zwischen 1011 und 1014 festlegen muß. Es ergibt sich also für die Entstehung aller erhaltenen Handschriften dieser Epoche ein Zeitraum von beiläufig sieben Jahren. Bedenkt man dabei die Fülle der gleichzeitig in die Hildesheimer Buchmalerei dieser Zeit eindringenden neuen Kunstelemente, die doch alle verarbeitet

[1] Vergl. S. 84f; abgebildet: Beissel, Bernward, Tafel VII.
[2] Vergl. S. 83; abgebildet: Beissel, Bernward, Tafel V.
[3] Vergl. S. 83.
[4] Vergl. S. 82.
[5] Vergl. S. 82f.

werden mußten, so wird man es begreiflich finden, daß von einem direkt schulbildenden Einfluß der Künstler der Handschrift Nr. 18 in diesen Handschriften nicht die Rede sein konnte. Ein starker Einfluß auf den sie umgebenden Kreis Hildesheimer Buchmaler ist aber schlechthin nicht zu leugnen.

War aber schon in diesem kurzen und stürmischen Zeitraum der Einfluß so stark, so kann es nicht allzusehr verwundern, daß, nachdem der Ansturm fremder Elemente einer ruhigen Verarbeitung derselben Platz gemacht hatte, wirklich ein direkt schulbildender Einfluß zu Tage tritt. Belege für die allmähliche Entwicklung dieser Schulbildung sind leider nicht erhalten. Man steht plötzlich vor der Tatsache, wenn man ein späteres Evangelienbuch aus der Zeit des Bischofs Hezilo, der von 1054—1079 in Hildesheim regierte, eine Handschrift, die unter Nr. 34 im Hildesheimer Domschatze aufbewahrt wird, aufschlägt. Auf Blatt 16 b und 17 a [Taf. I], Blatt 66 b und 67 a [Taf. II], Blatt 108 b und 109 a [Taf. III] und auf Blatt 163 b und 164 a [Taf. IV] stehen sich jedesmal ein Evangelistenbild und eine Initialseite gegenüber und es ist bewundernswert, wie die in der Handschrift Nr. 18 getrennt nebeneinander stehende St. Galler und Regensburger Kunst hier zu einem einheitlichen Eindruck gebracht ist. Läßt schon dies eine einfache Kopistenarbeit nicht annehmen, so spricht dagegen besonders die durchaus von tüchtiger Kunst zeugende Einordnung der Evangelisten und ihrer Symbole in den veränderten Raum. Die Tendenz zu etwas weicherer Gesichtsbildung und farbigerer Faltengebung, die sich schon in den Handschriften der bernwardinischen Zeit geltend machte,[1] ist beibehalten. Die Stellung der Evangelisten, die Anordnung der sie umgebenden Möbel, die Anbringung der Brustbilder der Evangelistensymbole in Kreisen über den Evangelisten, sowie endlich die Bildung der Evangelisten selbst — Matthäus und Lucas sind bartlos; Marcus und Johannes haben Bärte in der aus dem Evangelienbuche Nr. 18 bekannten spitzen Form mit deutlich betonten Endigungen — sind bleibendes Eigentum dieser Schule geworden, ebenso, wie die gemusterten

[1] Vergl. S. 86.

Hintergründe. Sogar die Unarten, wie die Erdschollen in geschlossenen Räumen.[1]

Inwieweit die nach Beissel[2] bezw. Swarzenski[3] nach Hildesheim gehörigen Evangelienhandschriften des Trierer Domes Nr. 139 (ol. 120), Nr. 140 (ol. 129) und Nr. 141 (ol. 126) aus dem XII. Jahrhundert, sowie Nr. 142 (ol. 124) aus dem XII.—XIII. Jahrhundert, ferner ein Missale des Hildesheimer Domschatzes, Nr. 37,[4] und ein zweites des XII. Jahrhunderts in der Bibliothek des Grafen Fürstenberg zu Stammheim[5] mit dieser Schule und mit den aus Paderborn[6] stammenden Evangelienbüchern Nr. 137 (ol. 133) aus dem XI.—XII. Jahrhundert und Nr. 138 aus dem XII. Jahrhundert des Trierer Domes im Zusammenhange stehen, konnte nicht mehr untersucht werden, weil dem Verfasser eine Einsicht dieser Handschriften bisher nicht möglich war: wie aber auch das Resultat dieser Untersuchung ausfallen mag, es ändert nichts an dem Zusammenhang der hier herangezogenen Handschriften.

Jedenfalls ist der Nachweis erbracht, daß die Evangelienhandschrift Nr. 18 dasjenige Denkmal der Hildesheimer Buchmalerei darstellt, das zwei Künstler, die auf die Entwickelung der Buchmalerei in Hildesheim einen schulbildenden Einfluß ausübten, in dem jedem von ihnen eigentümlichen Kunstcharakter klar erkennen läßt und damit ein Mittel in die Hand gibt, die Werke der Hildesheimer Buchmalerei des XI. Jahrhunderts zu analysieren und richtig in den großen Zusammenhang der Geschichte der Malerei des Mittelalters einzuordnen. Und darin liegt ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte.

[1] Vergl. S. 48.
[2] Geschichte, S. 291 f.
[3] Regensburg, S. 86, Anm. 1.
[4] Beissel, Geschichte, S 292,; Abbildung daraus in der von Schrader und Koch besorgten zweiten Ausgabe von Beissel, Evangelienbuch, mit V Tafeln, Hildesheim 1891, Tafel III.
[5] Publiziert von Beissel in der Zeitschrift f. ehristl. Kunst, XV., Düsseldorf 1902, Spalte 265 ff. mit Abbildungen.
[6] Vergl. Beissel, Geschichte, S. 291 und besonders Anm. 1.

# VERZEICHNIS DER ANGEFÜHRTEN KUNSTDENKMÄLER.

(Nach Aufbewahrungsorten geordnet.)

## 1. Handschriften.


Berlin, Kupferstichkabinett. Handschrift Nr. 111, Perikopenbuch, XI. Jh. 55.

Bremen, Stadtbibliothek. Perikopenbuch aus Echternach, XI. Jh. 55.

Brüssel, Bibliothèque Royale. Ms. 9428. Evangelienbuch aus Bremen, XI. Jh. 63, 64.

Eskurial. Evangeliar aus Speyer, IX. Jh. 67.

Florenz, Laurentiana. Evangelienbuch des Rabulas, VI. Jh. 55, 66 Anm. 8.

Fulda, Landesbibliothek. Nr. 3, Evangelienbuch des hl. Bonifatius von Cadmug, VIII. Jh. 31.

St. Gallen, Stiftsbibliothek. Nr. 48, griechisch-lateinisches Evangelienbuch, IX.—X. Jh. 56, 70.

Göttingen, Universitätsbibliothek. Cod. ms. theol. 231, Sakramentar aus Fulda, XI. Jh. 65 Anm. 9, 84 Anm. 3.

Gotha, Herzogliche Bibliothek. Evangelienbuch aus Echternach. 52, 55, 64, 67.

Hildesheim, Domschatz. Nr. 13, Evangelienbuch, X. Jh. 81.

— — Nr. 18, Evangelienbuch, XI. Jh.

— — Nr. 19, Sakramentar, XI. Jh. 2, 3, 40 Anm. 4, 75 f., 82 f., 83, 84 f., 86. 87.

— — Nr. 33, Evangelienbuch aus dem Jahre 1011. 2, 3, 4, 40 Anm. 4, 76, 79, 83, 86.

— — Nr. 34, Evangelienbuch des Bischofs Hezilo, XI. Jh. 88.

— — Nr. 37, Missale, XII. Jh. 41 Anm. 2, 89.

— — Nr. 61, Bibel, XI. Jh. 3, 76, 83 f., 86. 87.

München, Hof- und Staatsbibliothek. clm. 4452; cim. 57, Perikopenbuch. XI. Jh. 55.

— — — — clm. 4453; cim. 58, Evangelienbuch, X. Jh. 55, 63.

— — — — clm. 4454; cim. 59, antea Bamberg 285, Evangelienbuch, XI. Jh. 31, 32.

— — — — clm. 4456; cim. 60, antea Bamberg 909, Sakramentar, XI. Jh. 76 Anm. 8 u. 9.

— — — — clm. 13601; cim. 54, Evangelienbuch der Uota von Niedermünster, XI. Jh. 3, 51 f., 55, 57, 62, 63, 80.

— — — — clm. 15713; cim. 179, Evangelienbuch, XI. Jh. 55. 62.

— — — — clm. 18005; cod. pict. 31, Evangelienbuch aus Tegernsee, XI. Jh. 31, 32.

— — — — clm. 23338; cod. pict. 68, Perikopenbuch, X. Jh. 55.

Paris, Bibliothèque Nationale. Suppl. No. 1286, Fragment einer Evangelienhandschrift aus Sinope, VI.—VII. Jh. 38.
— — — Graec. 64, Evangelienbuch, X.—XII. Jh. 55, 58, 62.
— — — Graec. 75, Evangelienbuch, XI.—XII. Jh. 55.
— — — Nr. 8851, Evangelienbuch aus der Sainte Chapelle, X. Jh. 67.
Pommersfelden, Bibliothek des Grafen Schönborn. Perikopenbuch, X. Jh. 76 Anm. 2.
Prag, Universitätsbibliothek. Wyschrader Perikopenbuch, XI. Jh. 58.
— Dom. Evangelienbuch, X. Jh. 3, 4, 67.
Rom, Barberini. XIV, 84. Perikopenbuch, X. Jh. 67.
Rossano, Kapitelsbibliothek. Evangelienbuch, VI.—VII. Jh. 38, 55.
Salzburg, Bibliothek des Benediktinerstifts St. Peter. Cod. VI, 55. Perikopenbuch, XI. Jh. 55.
Stammheim, Bibliothek des Grafen Fürstenberg. Missale aus Hildesheim, XII. Jh. 89.
Trier, Dom. Nr. 137 ol. 133, Evangelienbuch aus Paderborn, XI. bis XII. Jh. 89.
— — Nr. 138, Evangelienbuch aus Paderborn, XII. Jh. 89.
— — Nr. 139 ol. 120, Evangelienbuch, XII. Jh. 89.
— — Nr. 140 ol. 129, Evangelienbuch, XII. Jh. 89.
— — Nr. 141 ol. 126, Evangelienbuch, XII. Jh. 89.
— — Nr. 142 ol. 124, Evangelienbuch aus Hildesheim, XII.—XIII. Jh. 89.
— Stadtbibliothek. Nr. 24, Codex Egberti, X. Jh. 48, 55, 56, 63.
Upsala. Evangelienbuch aus Goslar, XI. Jh. 67.
Venedig, Marciana. I. 49. Perikopenbuch, VII.—VIII. Jh. 55, 62.
Verona, Dombibliothek. Cod. LXXXVII, alte Nr. 82. Sakramentar des hl. Wolfgang, X. Jh. 76.
Wien, Hofbibliothek. Nr. 31, Genesis, VI.—VII. Jh. 37.

### 2. Sonstige Denkmäler.

Arles, Museum. Sarkophag, V. (?) Jh. 61 f.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Nr. 423, Beinritzung aus Alexandria, VI. (?) Jh. 42.
— — Nr. 785, Kalksteinrelief aus dem Der Amba Schenute bei Sohag, VI. (?) Jh. 42.
St. Denis. Reliquiar aus Carrière, X. (?) Jh. 63.
Hildesheim, Domschatz. Nr. 1, Reliquiar, IX.—X. Jh. 10 Anm. 2.
— — Nr. 26, Reliquiar, X. (?) Jh. 65 Anm. 8.
Kairo, Aegyptisches Museum. Kalksteinrelief aus Theben, IV. (?) Jh. 52.
Melk. Tragaltar, XI. Jh. 42.
St. Petersburg, Sammlung Swenigorodskoi. Byzantinische Zellenemails. 43 Anm. 11.
Spalato, Dom. Porta intagliata, XII. Jh. 65 Anm. 8.
Venedig, San Marco. Säulen des Altarbaldachins, V.—VI. Jh. 66 Anm. 8.
Verona, St. Zeno. Erzreliefs an der Haupttür, XI.—XII. Jh. 63.

# PERSONEN- UND SACHVERZEICHNIS.

(Die durch Schrägdruck hervorgehobenen Szenen sind in der Handschrift dargestellt.)


*Abendmahl* 18, 30, 54 f., 65.
Adler, Bild Christi 24 f., 31 f., 52.
Anbetung der Könige 61 f.; siehe auch Magier.
Anordnung der Handschrift 27 ff.
Apostel 22 f., 72.
Architekturen 33 f., 49.
Aribo, Bischof von Mainz, 56 Anm. 3.
*Auferweckung des Lazarus* 22, 30, 54 f., 64 f.

Beeinflussungen, gegenseitige der Künstler 77 f.
Bernward, Bischof von Hildesheim 2, 7 f., 41 Anm. 2, 82, 83, 85.
Berufung der ersten Jünger siehe Christus mit vier Jüngern.
*Berufung des Matthäus* 11, 29, 54 f., 64.
Besuch der Frauen am Grabe 66 f.
Bewegungen 35 f., 42 ff.
Bilderkreise, Scheidung der 54 ff.
Bildermaler 32 f., 35 ff., 77, 86 f., 88. Herkunft 68 ff.
Burkart, Abt von St. Gallen 73.

Christus 38 ff.
*Christus am Kreuze* 19 f., 24, 30, 31 f., 54 f., 66 f.
*Christus in der Krippe* 10, 21, 31, 32 Anm. 1, 54 f., 57 f., 60 f.
*Christus mit vier Jüngern* 14, 30, 54 f., 56 f., 64.

Darstellungsweise, fortlaufende 60, 66.

Echternach 56, 61 Anm. 2, 64, 67, 69.
Echternach-Reichenau 69.
*Einzug in Jerusalem* 22 f., 30, 54 f., 65.
Ekkehard 56 Anm. 3, 74.
*Erscheinung Christi vor Maria Magdalena* 14, 30, 54 f., 67.
Evangelistenbilder 7, 11 f., 15, 19 f., 24, 52 f., 83 f., 88.

Federzeichnung 7, 27 f., 33 f.
Federzeichnung, Künstler der 27 f., 32, 33 f., 77 f.
Fulda.

St. Gallen 54 ff., 59, 62, 69, 70 ff., 73 f., 81, 85, 88.
St. Gallen-Orient 71.
St. Gallen-Reichenau 59, 60.
*Gastmahl bei Matthäus* 11, 29, 54 f., 64, 69.
Gebärden 42 ff.
Geburt Christi siehe Christus in der Krippe.
Gestaltenbildung 38 ff.
Griechen in St. Gallen 70 f.
Guntbald 2, 3, 4, 82 f., 85.

*Heimsuchung Mariä* 17, 30, 54 f., 59 f.
Hezilo, Bischof von Hildesheim 88.

Hildesheimer Buchmalerei 81 ff.
*Himmelfahrt Christi* 24 f., 31 f., 54 f., 67.
Hymnen 4, 31 f., 53.

Initialseiten 12 f., 13, 16, 25, 83, 84, 88.
Initialseiten, Maler der 32 f., 74 ff., 78, 85 f.
Inschriften, lateinische 8, 9, 17 f., 20, 21, 26, 79, 82 f.; griechische 22 f., 71 ff.

Jerusalem 22 f., 71 ff.
*Judas erhält seinen Lohn* 19, 30, 54 f., 66.

Kreuzigung siehe Christus am Kreuze.

Landschaftliche Motive 47 ff.
Lambertus 70 f.

*Magier, die drei, erblicken den Stern* 10, 29, 54 f., 61.
Malerbuch vom Berge Athos 64.
St. Michael, Kloster zu Hildesheim 85.

*Namengebung für den Täufer* 17 f., 30, 54 f., 60.
Notker Balbulus 70 f.; Labeo 73.

Ochs, Bild Christi 19 f., 31 f., 52.
Ornamentik 33, 49 f., 74 ff., 83, 84, 88.
Othwin, Bischof von Hildesheim 81, 84, 85.

Personifikationen 13 f., 20, 21, 22, 42.
Pläne der Ausstattung 27 f.
*Predigt des Täufers* 13, 30, 54 f., 62 f.

Regensburg 2, 3, 4, 55 f., 75 ff., 80, 84, 85 f., 88.
Regensburg-Hildesheim 3, 4, 85 f.
Regensburg-Orient 58.
Reichenau 56, 59, 60, 67, 84 Anm. 2, 85.

*Taufe Christi* 22, 30, 54 f., 63 f., 68.
Technik 33, 35 ff., 71, 73, 74, 86, 88.
Text der Handschrift 6, 7, 13, 16, 18, 21, 25, 26, 27, 79.
Tituli für die Klosterkirche St. Gallen 55, 56, 59, 69.
Tituli für den Dom zu Mainz 55, 56, 57, 59, 60, 64 Anm. 3, 69, 74.
Trachten 38 f., 45 ff.

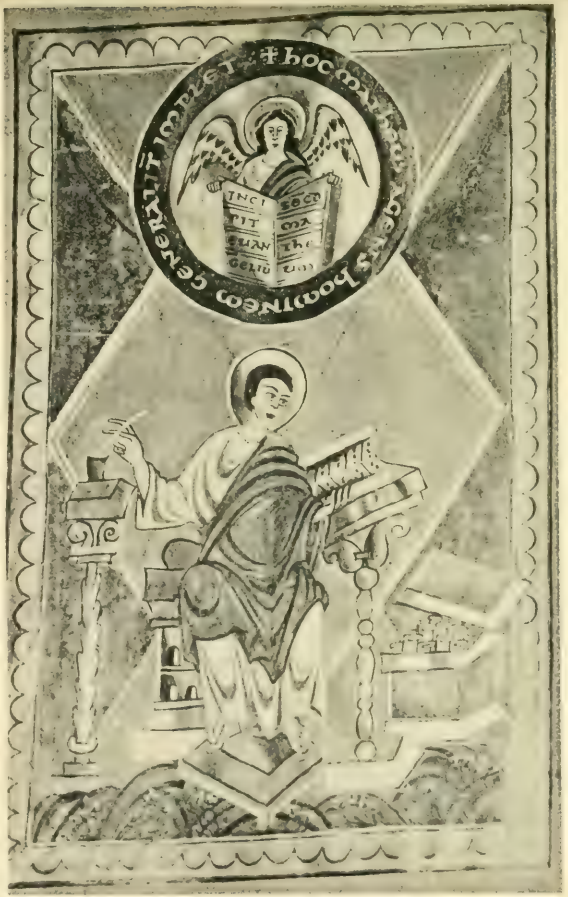
*Uebergabe des Evangeliums durch Petrus an Marcus* 3, 4, 14 f., 29, 67 f., 69 f.

Verkündigung der Geburt Christi 60.
*Verkündigung der Geburt des Täufers* 16 f., 30, 54 f., 58 f.
Verrat des Judas siehe Judas erhält seinen Lohn.
Verzeichnis, St. Galler, griechischer Miniaturen 55, 59, 60, 66, 69.

Widmungsbild 7 f., 8 ff., 27 f., 51 f.
*Wort bei Gott* 3, 4, 21, 30, 54 f., 57 f.

*Zacharias kehrt stumm zum Volke zurück* 17, 30, 59.

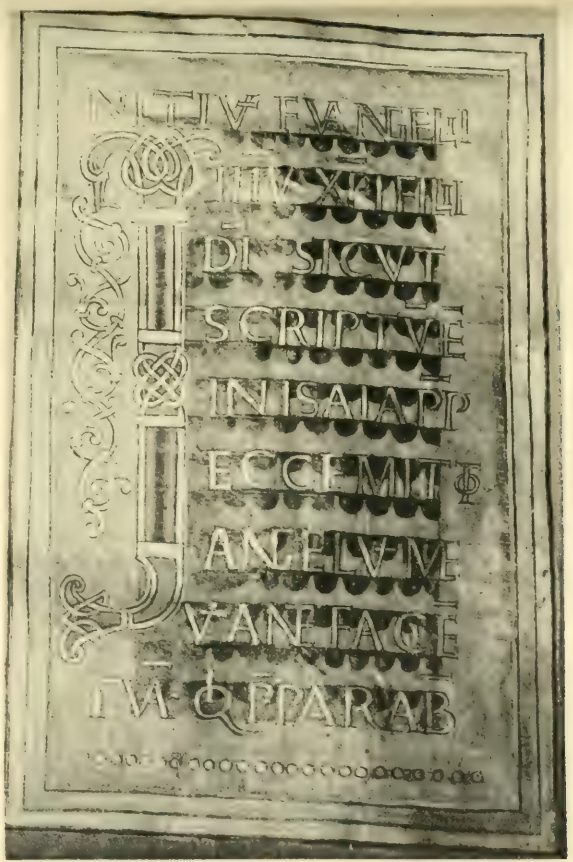
# TAFELN.



A. Blatt 16 b Evangelistenbild des Matthäus

B. Blatt 17 a: Initialseite des Matthäusevangeliums.

A. Blatt 66 b: Evangelistenbild des Marcus.

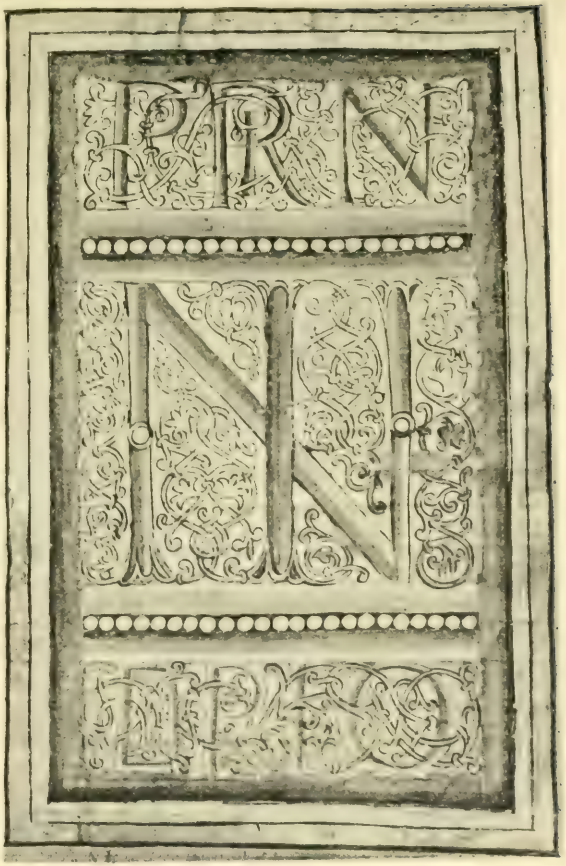


B. Blatt 67 a: Initialseite des Marcusevangeliums

A. Blatt 108 b: Evangelistenbild des Lucas.

B. Blatt 109 a: Initialseite des Lucasevangeliums

A. Blatt 163 b: Evangelistenbild des Johannes

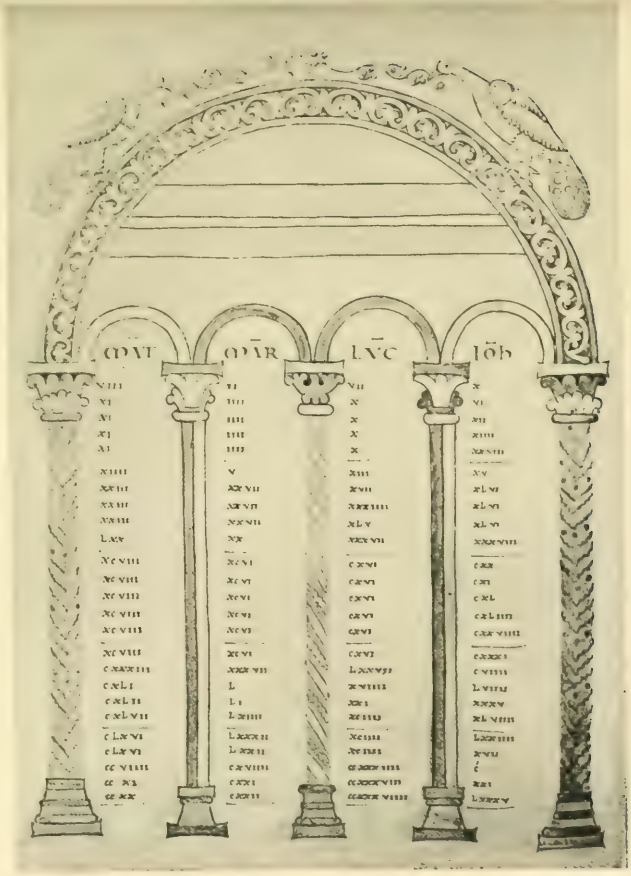


B. Blatt 164 a: Initialseite des Johannesevangeliums.

A. Blatt 20 a: Thronender Christus.

B. Blatt 132 b. Evangelistenbild des Lucas.

A. Blatt 133 a: Initialseite des Lucasevangeliums




B. Blatt 9 b: Kanontafel.

Tafel VI.

A. Blatt 9b: Initialschmuck der Weihnachtsvigil.

B. Blatt 13a: Initialseite der Weihnachtsoration.

A. Blatt 85a: Initialseite der Charsamstagsoration.

B. Blatt 100 a: Initialseite der Pfingstoration.

Der hl. König Oswald.

# Einblattdrucke (Einzelblätter) des fünfzehnten Jahrhunderts

## (Einzelholzschnitte, Metallschnitte, Reiberdrucke, = Schrotblätter, Teigdrucke, Kupferstiche) =

1909


**Spezialkataloge meines Verlags werden auf Wunsch zugesandt.**

Es sind erschienen: **I. Kunst- und Kunstgeschichte. — II. Schriften über Elsass-Lothringen. — III. Theologie, Philosophie. — IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie. — V. Bibliographie, Jurisprudenz, Mathematik und Naturwissenschaft, Erzählungen, Reiseskizzen, Gedichte, Theater. — VI. Holzschnitte, Schrotblätter, Teigdrucke und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts (Einzelblätter) meist koloriert in Faksimile. — VII. Reden gehalten an der Kaiser Wilhelms-Universität Strassburg.**

**BIBLIOTHECA ROMANICA**

# FACHMÄNNISCHE URTEILE

ÜBER

# KOLORIERTE EINBLATTDRUCKE DES XV. JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN VON **PAUL HEITZ**

UNTER MITWIRKUNG VON

**J. B. CLAUSS, AD. FÄH, H. KOEGLER, MAX LEHRS, G. LEIDINGER, E. MAJOR, W. MOLSDORF, M. PFEIFFER, R. SCHMIDBAUER, W. L. SCHREIBER, F. T. SCHULZ, R. SILLIB.**

---

*Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 1908.*

. . . so hat auch der Verlag allen Bedacht genommen, diese amüsante, wenn auch nicht gar wechselreiche Farbigkeit in den Reproduktionen beizubehalten. Die Nachbildungen sind Blatt für Blatt mit der Hand koloriert worden, und es ist dadurch auch erreicht worden, daß die Farbenwirkung im allgemeinen recht zutreffend wiedergegeben wurde. Bei manchen ist die Reproduktion in bezug auf die Kolorierung nahezu täuschend . . . in bezug auf die Linienführung fast durchweg sehr getreu. *Karl Voll.*

*Ex libris, Buchkunst und angewandte Graphik 1908.*

Die Mehrzahl der aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen Neujahrswünsche sind in ausgezeichneten Faksimilenachbildungen herausgegeben und kommen, wie ich mich durch eine Vergleichung überzeugen konnte, dem Eindruck der Originale außerordentlich nahe. *Walter v. Zur Westen.*

. . . Die Ausstattung sowohl des Textteiles wie vor allem der Tafeln findet meinen vollen Beifall, und ich hoffe, daß auch der glückliche Besitzer der Originale mit der Veröffentlichung seines Schatzes zufrieden sein wird.

*Molsdorf, Breslau 1908.*

. . . Alle, denen ich den Band zeigte, sind hoch befriedigt.

*Dr. E. Major. 1907.*

. . . Der Vorzug dieser Ausgaben liegt neben den sachlichen Erläuterungen in den mit äußerster Sorgfalt raffiniert hergestellten Reproduktionen. *Basler Zeitung 1907.*

Zu dem Hefte der Münchener Blätter verfehle ich nicht, Ihnen meine herzliche Gratulation auszusprechen; die Nr. 1 ist ja geradezu ein Wunder der Reproduktionstechnik. *Molsdorf 1907.*

*Illustrierte Zeitung 1902.*

Die Abbildungen sind meisterhaft, getreuer und den Originalen so unbedingt nahekommend sind Kunstblätter dieser Gattung kaum je veröffentlicht worden. Im Einklang mit diesen Eigenschaften steht auch die ganze Ausstattung des schönen Werkes.

*Repertorium für Kunstwissenschaft 1901.*

Paul Heitz, einer der tätigsten deutschen Verleger auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, der bereits durch eine ganze Reihe von Publikationen älterer und ältester Formschneidearbeiten der Wissenschaft förderlich gewesen, hat jetzt in vorzüglichen Facsimiledrucken 41 deutsche, und niederländische, französische und italienische Pestblätter herausgegeben. . . . . Wir können stolz sein, daß ein deutscher Verleger ein so kostbares Werk publiziert hat. *L. W. Bredt.*

*Deutsche Literaturzeitung 1901.*

Die Wiedergabe der hier mitgeteilten Kunstblätter ist sehr gelungen, auch die mit der Hand kolorierten Blätter haben den eigentümlichen Farbenton alter ausgetuschter Holzschnitte sehr glücklich erhalten. . . . . Wir können nur wünschen, daß die Verlagsbuchhandlung fortfahren möge, solche schwer zu erreichenden Denkmäler unserer Vergangenheit in mustergiltiger Weise zu veröffentlichen. *Alwin Schultz.*

*Insel 1901.*

Indem wir uns vorbehalten, diese ganz vortreffliche Publikation zum Gegenstand einer ausführlichen Betrachtung zu machen, wollen wir nicht verfehlen schon heute darauf hinzuweisen als ein Werk, das allen Freunden der Holzschneidekunst willkommen sein wird.

*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1901.*

Jedenfalls ist die Herausgabe dieser musterhaften Reproduktionen ein wissenschaftlich recht verdienstvolles Werk, mit dem Paul Heitz sich von neuem den Dank der Forscher erworben hat. Möchte es der Veröffentlichung denn auch nicht an Anerkennung fehlen, so daß die Aufwendungen für die kostspielige Herstellung wenigstens gedeckt werden, denn solche Werke gehören in jene Kategorie, die nicht um Geldgewinn entstehen, sondern für welche die Anerkennung der Wissenschaft das Aequivalent für die Mühen und Sorgen der Herausgabe bildet.
*G. Hölscher.*

*Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901.*

Zum Schluß ist aber noch ein Wort über die technische Leistung der Veröffentlichung zu sagen. Sie ist sehr gut. Der auf diesem Gebiet längst rühmlich bekannte Verlag hat auch hier

wieder wirklich Mustergültiges geschaffen. Die Nachbildungen sind sodann größtenteils sorgfältig mit der Hand koloriert im treuesten Anschluß an die Vorlagen. Und ebenso wie der früheren Veröffentlichung des Verlags gegenüber, müssen wir auch hier zugestehen, das Kolorit ist fast ausnahmslos aufs beste gelungen. Die Nummern 3, 5, 18, 37 und noch manche andere können geradezu als Musterleistungen ihrer Art bezeichnet werden. . . . Aber wir sind auch für diese Gabe von Herzen dankbar, bietet sie uns doch das denkbar beste Material, auf dem Wege des Vergleichs allmählich Ordnung in die wirre Fülle der Einzelblätter des 15. Jahrhunderts zu bringen. *Rudolf Kautzsch.*

*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1901.*

(Bericht über eine Ausstellung im Deutschen Buchgewerbe-Museum Leipzig.)

Eine Ausstellung von ganz vortrefflichen Nachbildungen.

(Bericht über Eröffnung d. Gutenberg-Museums in Mainz 1901.)

Ausgestellt sind Proben einiger Neujahrswünsche, mit denen uns P. Heitz durch seine vortreffliche Publikation näher bekannt machte. *Ludwig Sacng.*

*Litterarisches Centralblatt 1900.*

Die Reproduktionen sind in jeder Hinsicht lobenswert.

*Centralblatt für Bibliothekwesen 1900.*

Ein Prachtwerk für den Kulturhistoriker und Kunstgelehrten fast unentbehrlich.

*Deutsche Litteraturzeitung 1900.*

Es ist nur zu wünschen, daß der Verleger fortfahren möge, so seltene Einblattdrucke in so trefflichen Reproduktionen zu veröffentlichen. *Alwin Schultz.*

*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1898.*

Wer es auf Betrug anlegen wollte, könnte mit solchen Reproduktionen Liebhaber, die nicht zugleich scharfe Kenner sind, leicht täuschen. Damit ist schon gesagt, daß die Wiedergabe vorzüglich ist. *G. Hölscher.*

*Illustrierte Zeitung 1898.*

Eine glänzend ausgestattete Publikation die das Charakteristische der Buchmalerei ganz vorzüglich trifft.

*Zeitschrift für Bücherfreunde 1898.*

Ganz besondere Anerkennung verdient die meisterhafte Wiedergabe der Originale. Das Reproduktionsverfahren hat wirklich Hervorragendes geleistet, und ich muß gestehen, daß mir in dieser Beziehung selten ein Buch solche Freude bereitet hat. *W. L. Schreiber.*

*Allgemeine Zeitung 1898.*

Ganz ausgezeichnet sind die Faksimiles geraten. Und unter ihnen muß die Wiedergabe der kolorierten Holzschnitte als vorzüglich bezeichnet werden. Ich kenne keinerlei Nachbildungen, die das Bezeichnende der Briefmalerei des 15. Jahrhunderts in Farbton und Farbenauftrag so gut getroffen hätten.

*Rudolf Kautzsch.*

*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1898.*

(Bericht über die Holzschnittausstellung im Buchgewerbehause zu Leipzig.)

Einige ausgezeichnete, täuschend getreu angetuschte Nachbildungen (vergl. besonders den Neujahrswunsch) geben eine besonders deutliche Vorstellung von der ganzen Klasse.

# KOLORIERTE EINBLATTDRUCKE

(EINZELHOLZSCHNITTE, SCHROTBLÄTTER, REIBERDRUCKE, METALLDRUCKE, TEIGDRUCKE, KUPFERSTICHE)

## DES XV. JAHRHUNDERTS IN GETREUER NACHBILDUNG DER ORIGINALGRÖSSE

HERAUSGEGEBEN VON PAUL HEITZ

UNTER MITWIRKUNG VON

J. B. Clauss, Ad. Fäh, H. Koegler, Max Lehrs, G. Leidinger, E. Major, W. Molsdorf, M. Pfeiffer, R. Schmidbauer, W. L. Schreiber, F. T. Schulz, R. Sillib.

*Mit den hier angekündigten Bänden erscheint eine Reihenfolge von Veröffentlichungen, welche die getreue, den Originalen möglichst nahekommende Wiedergabe von meistens kolorierten Einzel-Holzschnitten, -Metallschnitten und -Kupferstichen des XV. Jahrhunderts zum Ziele hat. Es handelt sich dabei um Blätter, die bisher nicht bekannt und solche, die nie veröffentlicht wurden. Die Wichtigkeit derselben für die Geschichte des Formschnittes, der Kunstgeschichte und die Geschichte des Frühdruckes, sowie die große Seltenheit der Originale, machen solche Reproduktionen wünschenswert und gesucht.*

*Die Vervielfältigung hielt sich in den Maßen genau an die Originale, denen man auch in der Handkolorierung mit peinlicher Treue folgte.*

***Bisher sind erschienen:***

## 1899

NEUJAHRSWÜNSCHE DES XV. JAHRHUNDERTS. Mit 20 Abbildungen zum Teil handkoloriert. Von Paul Heitz. *(Dritte vermehrte Auflage 1909.)* M. 20 —

## 1901

PESTBLÄTTER DES XV. JAHRHUNDERTS. 41 Holzschnitte, Kupferstiche u. Einblattdrucke, wovon 26 mit der Hand koloriert sind, in Originalgröße. Text v. W. L. Schreiber. M. 80 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Das Zeichen «Tau» mit dem Gekreuzigten.
2. Hl. Antonius.
3–4. Gottvater.
5. Gottvater mit Madonna im Rosenkranz.
6. Gottvater mit Madonna im Rosenkranz mit Heiligen des Dominikaner- und Franziskaner-Ordens.
7. Gottvater mit Madonna im Rosenkranz und Dominikanerheilige.
8. Gottvater, Maria und die hl. Anna.
9. Hl. Anna.
10. Hl. Sebastian.
11–14. Marter des hl. Sebastian.
15. Hl. Sebastian zu linuogen.
16. Hl. Sebastian am Baum.
17. Hl. Sebastian mit Kurhut und Jahrzahl 1437.
18–22. Marter des hl. Sebastian.
23. Die hll. Sebastian und Katharina zu seiten Mariä.
24–31. Hl Rochus.
32. Die hll. Sebastian, Antonius und Rochus.
33. Die hll. Sebastian und Rochus.
34. Die hll. Sebastian, Rochus und Tobias.
35. Hl. Quirinus.
36. Hl. Adrian.
37–39. Hl. Valentin zu Rufach.
40. Der Schmerzensmann.
41. Verhaltungsmaßregeln bei Pestepidemieen.

## 1906

KOLORIERTE FRÜHDRUCKE AUS DER STIFTSBIBLIOTHEK ST. GALLEN. Mit 43 handkolorierten Tafeln in Hochätzung und Lichtdruck. Text von Dr. Ad. Fäh. M. 80 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Namen Jesu.
2. Geburt Christi.
3. Anbetung der Könige.
4. St. Anna selbdritt.
5. Ein hl. Minnegarten.
6. Der gute Hirte.
7. Die Dreifaltigkeit.
8. Der Leidensmann.
9. Christus am Oelberg.
10–11. Christus am Kreuz.
12–13. Die Dreifaltigkeit.
14. Die hl. Ursula und Gefährtinnen.
15. Hl. Andreas.
16. Die Kreuzigung.
17. St. Georg.
18. Hl. Otmar.
19. Hl. Wendelin.
20. Hl. Margareta.
21. Hl. Ursula mit Gefährtinnen.
22. Wallfahrtsbild von Nonneweiler.
23. Madonna mit Kind.
24–29. Sibyllen.
30. Tod Mariä.
31. Das Herz Jesu.
32. Hl. Cyriacus
33. Ritter und Heiland.
34. Jesu im Tempel.
35. Flucht nach Aegypten.
36. Die hl. Elisabeth.
37. Moses (?).
38. Christus und der Versucher.
39. Agatha.
40. Christus vor Pilatus.
41. Der Tod Mariä.
42. Dornenkrönung.
43. Christus vor Pilatus.

ÜBER EINIGE HOLZSCHNITTE DES XV. JAHRHUNDERTS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU ZÜRICH. Mit 11 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. Text von Max Lehrs. M. 30 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Hll. Blasius, Nikolaus und Sixtus.
2. Hll. Christoph, Margareta und Barbara.
3. Die Entkleidung.
4. Die vier Temperamente.
5. Saturn.
6. Jupiter.
7. Mars.
8. Sol.
9. Venus.
10. Merkur.
11. Luna.

HOLZSCHNITTE UND SCHROTBLÄTTER AUS DER KGL. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU TÜBINGEN. Mit 15 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. Text von W. L. Schreiber. M. 40 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Hl. drei Könige.
2. Antlitz Christi.
3. Christus als Schmerzensmann.
4. Pieta.
5. Maria mit dem Kinde in der Gloria.
6. Hl. Christoph trägt das Christkind.
7. Hl. Hieronymus.
8. Legende der Maria Magdalena.
9. Petrus und Paulus mit dem Veronikatuch.
10. Hl. Florian von Aquino.
11. Namenszug Christi.
12. Kalendertafel.
13—14. Hl. Antonius.
15. Hl. Rochus.

HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER KGL. LANDESBIBLIOTHEK ZU STUTTGART. Mit 7 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. Text von W. L. Schreiber. M. 25 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Geißelung.
2. Christus am Kreuz.
3. Maria mit Kind und der hl. Brigitta.
4. Hl. Christoph und hl. Anton.
5. Der selige Suso.
6. Glaubensbekenntnis.
7. Des Teufels und des Engels Spiegel.

## 1907

HOLZSCHNITTE UND SCHROTBLÄTTER AUS DER KGL. UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BRESLAU. Mit 13 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. Text von Dr. W. Molsdorf. M. 30 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
2. Messe des hl. Gregor.
3. Hl. Antlitz.
4. Maria mit Kind
5. Christus als Schmerzensmann
6. Christus am Kreuz
7. Messe des hl. Gregor.
8. Hl. Augustinus
9. Hl. Andreas mit dem Glaubensbekenntnisse.
10. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
11. Hl. Bernhard von Clairvaux.
12. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
13. Das hl. Herz.

## HOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DEN FÜRSTLICH FÜRSTENBERGISCHEN SAMMLUNGEN ZU DONAUESCHINGEN. Mit 20 handkolorierten Tafeln in Hochätzung. Text von W. L. Schreiber. M. 35 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Der Einzug in Jerusalem.
2. Die Fußwaschung.
3. Das Abendmahl.
4. Christus am Oelberg.
5. Die Gefangennahme.
6. Christus vor Pilatus.
7. Christi Geißelung.
8. Dornenkrönung und Verspottung.
9. Sehet, welch' ein Mensch!
10. Die Kreuztragung.
11. Christi Entkleidung.
12. Die Kreuzanheftung.
13. Der Kreuzestod.
14. Die Kreuzabnahme.
15. Die Grablegung.
16. Christi Auferstehung.
17. Christus am Kreuze und die Leidenswerkzeuge.
18. Der Jesusknabe im Tempel.
19. Christus an der Martersäule
20. Gedenkblatt der S. Sebastian-Brüderschaft.

## HOLZ- UND METALLSCHNITTE AUS DER GROSSHERZOGL. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HEIDELBERG. Mit 13 Tafeln in Hochätzung, wovon 8 handkoloriert. Text von Rudolf Sillib. M. 30 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Der Evangelist Johannes.
2. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
3. Hl. Veronika.
4. Speculum humanae salvationis. 1466.
5. Turris sapientiae.
6. Hl. Margareta.
7. Maria mit dem Kind.
8. Hl. Christophorus mit dem Christkind.
9. Christus als salvator mundi.
10. Christus und die Schächer am Kreuz.
11. Hl. Elisabeth.
12. Hl Joseph mit dem Kind.
13. «Ain Geborner von Adell aus hispania».

## EINZELHOLZSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER KÖNIGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN. 46 handkolorierte und 1 unkolorierter Holzschnitt in Hochätzung. Band I. Text von Georg Leidinger. M. 80 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1 Christus am Kreuz mit zwei Engeln.
2. Mariä Verkündigung.
3. Flucht nach Aegypten.
4. Jesu Dornenkrönung.
5–9. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
10. Kreuzabnahme.
11–12. Auferstehung.
13. Vorbereitung der Kreuzigung.
14 Hl. Dreifaltigkeit.
15–16. Hl. Antlitz Christi.
17. Jesuskind im hl. Herzen.
18. Christus als Schmerzensmann.
19. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
20. Christus am Kreuz.
21. Madonna als Zuflucht des Volkes.
22. Madonna mit Jesuskind.
23. Madonna, das hl. Kind säugend.
24. Madonna auf dem Halbmond
25. Versuchung des hl. Antonius.
26. Hll. Augustinus und Antonius.
27. Hl. Barbara.
28. Hl. Bartholomäus.
29. Hl. Brigitta.
30 Hl. Christof
31–32. Hl. Dorothea.
33 Messe des hl. Gregorius.
34–35. Hl. Gregor.
36. Hl. Klara, hl. Ottilia, hl. Dorothea, hl. Lucia.
37. Hl. Petrus.
38. Hl. Sebastian.
39. Ein heiliger Mönch.
40–41. Das hl. Herz.
42–43. Das hl. Herz, Gottvater und ein Mönch.
44. Glaubensbekenntnis.
45. Der selige Simon von Trient.
46. Wilde Männer im Tanz mit einer wilden Frau.
47. Deutscher Kaiser.

## 1908

### EINZELHOLZSCHNITTE AUS DEM KUNSTMUSEUM IN BASEL.

Mit 20 Tafeln in Hochätzung wovon 13 handkoloriert. Text von Emil Major. M. 40 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Das Schweißtuch Christi.
2. Christus am Kreuz.
3. Christus am Kreuz mit den beiden Schächern.
4. Christus am Kreuz.
5. Beweinung Christi
6. Allegorie auf die Eucharistie.
7. Jesuskind mit Weltkugel.
8. Maria vom Rosenkranz.
9. Hl. Christophorus.
10. Hl. Andreas.
11. Hl. Katharina von Siena.
12. Himmelfahrt der hl. Maria Magdalena.
13. Hl. Christophorus.
14. Hl. Bernhard und der Gekreuzigte.
15. Hl. Maginus.
16. Der Höllenrachen.
17. Laster- und Tugendtafel.
18. Das Schwein und die Juden.
19. Das Lanzenstechen.
20. Ex-libris Meyer-zum Luft.

### DIE NIEDERLÄNDISCHE HOLZSCHNITTPASSION DELBECQ-SCHREIBER.

Mit 20 handkolorierten Tafeln in Hochätzung und 9 Abb. im Text. Text von Dr. Wilhelm Molsdorf. M. 35 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Christus im Hause des Pharisäers Simon.
2. Das Abendmahl
3. Christus am Oelberg.
4. Gefangennahme.
5–6. Das Verhör vor Hannas und Kaiphas.
7. Die Verspottung.
8. Das erste Verhör vor Pilatus.
9. Die Geißelung Christi.
10. Die Dornenkrönung.
11. Ecce homo.
12. Das zweite Verhör vor Pilatus.
13. Die Kreuztragung.
14. Entkleidung
15. Vorbereitung zur Kreuzigung.
16. Christus wird an das Kreuz genagelt.
17. Christus am Kreuz.
18. Die Kreuzabnahme.
19. Die Grablegung.
20. Christus in der Vorhölle.

### DIE SCHROTBLÄTTER DES GERMANISCHEN NATIONAL-MUSEUMS ZU NÜRNBERG.

Bearbeitet von Dr. Fritz Traugott Schulz mit einem Vorwort von Dr. Gustav von Bezold. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. M. 50 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Christus im Gebet am Oelberg.
2. Gefangennahme Christi.
3. Christus vor Kaiphas.
4. Kreuztragung
5. Kreuzigung (dreifigurig).
6. Kreuzigung (achtfigurig).
7. Auferstehung Christi.
8. Christus in der Vorhölle.
9. Das Haupt Christi mit den Leidenswerkzeugen.
10. Die heilige Dreifaltigkeit.
11. Maria mit dem Kinde in der Strahlenglorie.
12. Die Madonna mit dem Kinde und den zwölf Aposteln.
13. Maria mit dem Kinde vor einem Vorhang.
14–15. Die Anbetung der Könige.
16. Maria mit dem Kinde und S. Bernhard von Clairvaux.
17. Maria mit dem Kinde, Katharina und Barbara
18. Hl. Agnes.
19. Hl. Barbara.
20. Hl. Christophorus.
21. Hl. Georg.
22. Hl. Gertrud.
23. Hl. Gregor (die große Gregoriusmesse).
24. Hl. Gregor (die kleine Gregoriusmesse).
25. Hl. Hubertus
26. Jacobus major.
27–28. Hl. Sebastian.
29. Hl. Florian.
30. Hl. Veit
31. Hl. Wendelin.

## FORMSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS AUS DER SAMMLUNG SCHREIBER. Text von Dr. Wilhelm Molsdorf. Mit 20 handkolorierten und 2 unkolorierten Tafeln. M. 35 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Anbetung der drei Könige.
2. Christus vor Kaiphas.
3. Ausgießung des hl. Geistes.
4. Die hl. Familie.
5. Christi Geißelung.
6. Vorbereitung zur Kreuzigung.
7. Christus wird an das Kreuz genagelt.
8. Mariae Himmelfahrt.
9. Das hl. Antlitz.
10. Die Jungfrau Maria.
11. Mariae Mantelschaft.
12. Die Madonna.
13. Vermählung der hl. Katharina.
14. Die hl. Barbara.
15. Der hl. Bernhard.
16. Die hl. Katharina.
17. Der Apostel Matthaeus.
18. Der hl. Wolfgang.
19. Christus trägt sein Kreuz.
20. Beweinung.
21. Die hl. Dorothea.
22. Die hl. Elisabeth.

## DIE EINZEL-METALLSCHNITTE (SCHROTBLÄTTER) DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER KGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN. Mit erläuterndem Text herausgegeben von Georg Leidinger. Mit 41 Abbildungen in Lichtdruck und 4 in Hochätzung. 40 —

**Verzeichnis der Abbildungen:**

1. Jesus und die Samariterin.
2. Das hl. Abendmahl.
3. » »
4. Jesus am Oelberg.
5. Verhaftung Jesu.
6. Jesus vor Pilatus.
7. Pilatus.
8. Geißelung.
9. Dornenkrönung.
10. Jesus trägt sein Kreuz.
11. Christus am Kreuz.
12. » » »
13. Kalvarienberg.
14. » »
15. Die Beweinung Christi.
16. Christus und der ungläubige Thomas.
17. Christi Himmelfahrt.
18. Pfingsten.
19. Christus wird ans Kreuz geschlagen.
20. Christus am Kreuz.
21. Hl. Maria mit Kind.
22. » » » »
23. Hl. Maria auf dem Halbmond.
24. Hl. Maria auf dem Halbmond.
25. Hl. Anna selbdritt.
26. Hl. Antonius.
27. Hl. Apollonia.
28. Hl. Barbara.
29. Hl. Bartholomäus.
30. Hl. Bernardinus.
31. Hl. Christof.
32. » »
33. Hl. Dorothea.
34. Hl. Elisabeth.
35. Hl. Gregorius.
36. » »
37. » »
38. Hl. Hieronymus.
39. » »
40. Hl. Hubertus.
41. Hl. Klara.
42. Hl. Margarete.
43. Hl. Nikolaus von Myra
44. Hl. Jakobus Minor.
45. Hl. Simon.

## 1909

EINZELNE HOLZ- UND METALLSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS AUS DER UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK IN BASEL. Text von Hans Koegler. Mit 22 Blätter, davon 17 handkoloriert, auf 18 Tafeln. M. 30 —

1. Der selige Heinrich Seuse.
2. Ritter Georgs Drachenkampf.
3. Maria als die neue Eva.
4—5. 2 xylographische Kalendertafeln.
6. Donnerstein in Ensisheim 1492.
7. Hl. Petrus
8. Hl. Paulus.
9. Johannes der Täufer.
10. Hl Apollonia.
11. Hl. Ansker zu Widerßdorff.
12. Titulus S Aneis.
13. Grablegung.
14. Christus erlöst die Seelen der frommen Väter.
15. Pieta mit Johannes und Magdalena.
16. Die Marien am Grabe.
17. Der gegeißelte Christus umarmt seine Mutter.
18. Christus als Schmerzensmann.
19. Maria in der Sonne.
20. Christus als Neujahrkind.
21. Messe des hl. Gregor.
22. Der hl. König Oswald.

***Unter der Presse:***

HOLZ- UND METALLSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS AUS DEN STADTBIBLIOTHEKEN ZU COLMAR, UND SCHLETTSTADT i. Els. Text von Dr. J. B. Clauss. Mit 10 Abbildungen wovon 8 handkoloriert.

EINZEL-FORMSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN DER STAATS-, KREIS- UND STADTBIBLIOTHEK AUGSBURG. Text von Dr. Richard Schmidbauer. Mit 25 Nachbildungen in Hochätzung und 8 in Lichtdruck, wovon 18 handkoloriert.

HOLZ- UND METALLSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS DER KGL. BAYER. GRAPHISCHEN SAMMLUNG MÜNCHEN. Text von Dr. Weigmann. (Auf ca. 5 Bände berechnet.)

EINZEL-FORMSCHNITTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS DER KGL. BIBLIOTHEK BAMBERG. Text von Dr. M. Pfeiffer.

**Weitere Bände in Vorbereitung.**

*In Vorbereitung:*

# Christus am Kreuz

*Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des XV. Jahrhunderts.*

*Herausgegeben von PAUL HEITZ*

*Mit Einleitung von W. L. SCHREIBER.*

*Dieses Werk wird die Kreuzigungsbilder der Missalien in ähnlicher Weise behandeln, wie es in dem 100. Hefte der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte" mit den Schulszenen geschehen ist. Sind uns von fast allen Schulbüchern nur wenige Exemplare erhalten worden, so ist das gleiche bei den Meßbüchern der Fall, doch ist die Forschung noch weit mehr dadurch erschwert, daß aus den meisten die Kanonbilder geraubt sind. Zwar werden viele von ihnen in den öffentlichen Kupferstichkabinetten und in privaten Sammlungen aufbewahrt, aber nur selten ist es bekannt, aus welchem Missale sie stammen. So wird diese neue Publikation den Bücher-, den Kunstfreunden und nicht weniger den Bibliotheken in gleichem Maße dienen. Die Ausstattung wird derjenigen der „Einblattdrucken des fünzehnten Jahrhunderts" entsprechen und zwar soll das Werk in drei bis vier Lieferungen mit je etwa 20 kolorierten Abbildungen zur Ausgabe gelangen.*

*Der Preis wird M. 50.— pro Lieferung betragen. Die Auflage beträgt nur 120 numerierte Exemplare. Die Abnahme der ersten Lieferung verpflichtet zum Bezuge des vollständigen Werkes.*

# *Serienwerke:*

(ausführliche Prospekte stehen zur Verfügung).

## Studien zur deutschen Kunstgeschichte

Bisher 108 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Zur Kunstgeschichte des Auslandes

Bisher 63 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Über Kunst der Neuzeit

Bisher 12 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Drucke und Holzschnitte des 15. u. 16. Jahrhunderts in Nachbildung

Bisher 12 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Einblattdrucke (Einzelblätter) des 15. Jahrhunderts

**(Holzschnitte, Schrotblätter, Metallschnitte, Reiberdrucke, Teigdrucke, Kupferstiche meistens koloriert.)**

Bisher 16 Bände erschienen. — Weitere Bände in Vorbereitung.

## Répertoire bibliographique strasbourgeois

Bisher 8 Bände erschienen. — Weitere Bände in Vorbereitung.

## Drucker- und Verlegerzeichen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts

Bisher 7 Bände erschienen. — Weitere Bände in Vorbereitung.

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Strassburg.

## Reden gehalten an der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg

Bisher 42 Reden erschienen.

## Beiträge zur Landes- und Volkeskunde von Elsaß-Lothringen

Bisher 35 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen

Bisher 12 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Elsässische Volksschriften

Bisher 68 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## Streifzüge u. Rastorte im Reichslande u. den angrenzenden Gebieten

Bisher 13 Hefte erschienen. — Weitere Hefte in Vorbereitung.

## BIBLIOTHECA ROMANICA

**Französische, italienische, spanische, portugiesische Originalwerke der Weltliteratur.**

Bisher 65 Nummern erschienen. — Jede Nummer 40 Pf.
Weitere Nummern in Vorbereitung.

---

**Spezialkataloge meines Verlags werden auf Wunsch zugesandt.**

Es sind erschienen: **I. Kunst und Kunstgeschichte; II. Schriften über Elsass-Lothringen; III. Theologie, Philosophie; IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie; V. Bibliographie, Jurisprudenz, Mathematik und Naturwissenschaft, Erzählungen, Reiseskizzen, Gedichte, Theater. – VI. Holzschnitte, Schrotblätter, Teigdrucke und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts meist koloriert in Faksimile. – VII. Reden gehalten an der Kaiser Wilhelms-Universität Strassburg.**

**BIBLIOTHECA ROMANICA**

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 1. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22 —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner. H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50
81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105 **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106 **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatze zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Abb. auf 8 Lichtdrucktafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —

*Unter der Presse:*

**Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit zahlr. Abb.

**Zottmann, Ludwig,** Elias Greither der Aeltere und seine Mitarbeiter. Ein Beitrag zur Geschichte der bayrischen Lokalkunst.

**Beth, Ignaz,** Die Baum-Zeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts.

**Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik.

---

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

BINDING SECT. JAN 2 0 1967

ND
3359
H6J8

Josten, Hanns Heinz
Neue studien zur
Evangelienhandschrift
nr. 18

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY